ИСКУССТВО



СОДЕРЖАНИЕ

УКАЗАТЕЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ИСКУССТВО В МАССЫ
ЖУРНАЛ АССОЦИАЦИИ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИИ
ИЮЛЬ 1930 № 7 (15)

В ПОРЯДКЕ САМОКРИТИКИ

Наш журнал существует уже второй год. По нашим темпам срок не маленький. Пора оглянуться на пройденный путь и подвести кое-какие итоги.

Прежде всего, чей орган «Искусство в массы»?

«Искусство в массы» — орган передовой руководящей группы в АХР. Основная линия, основные идеологические установки этой руководящей группы, а следовательно, и всего АХР в целом, выявлены в журнале достаточно четко.

«Обострение классовой борьбы, протекающее во всех областях жизни Советского Союза, проходит и на фронте изо-искусства. Происходит сильная дифеaренциация не только между художественными группировками, но и внутри художественных об'единений. В результате этих же причин — налицо факты расслоения и в АХР».

Мы — за пролетарское искусство. Мы боремся за новые кадры. «Новое искусство, искусство пролетариата, может быть создано только подрастающей пролетарской и идеологически близкой пролетариату молодежью» («Искусство в массы», № 1-2 — «Новые кадры»).

О стиле пролетарского искусства мы не можем пока еще говорить, как о чем-то найденном, пролетарский стиль в искусстве — пока еще проблема. Но мы знаем, что «основной формой нового искусства будет своеобразная форма реализма».

Мы знаем, что «в конечном счете форма неразрывна с содержанием, но движущим началом в этом единстве является содержание: лишь ухватившись за «звено» содержания, можно итти к пролетарскому искусству, а отнюдь не наоборот» («Искусство в массы», № 3-4 — «Враг справа»).

Считая вслед за Лениным, что «пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре», мы — за критическое усвоение всего культурного наследства, понимая под этим не только учебу у мастеров прошлого, но и преодоление их культуры, как культуры помещичьей и капиталистической, для создания своей пролетарской культуры.

Начиная с первого номера, журнал выдвигает задачи клубной, изо-кружковой работы, помощи всему самодеятельному искусству и борьбы с попытками завести его в аполитичное болото, ставит вопросы о диспропорции между станковым искусством и производственным.

«В этой борьбе производственного искусства за самоутверждение можем ли мы, ссылаясь на равноценность, занять позицию нейтралитета? Ни в коем случае. Диспропорция между станковизмом и производственным искусством должна быть изжита» («Искусство в массы», № 1-9).

Журнал уделяет большое внимание внедрению новых художественных кадров в промышленность, борется с мещанскими вкусами, макулатурой, «гумовщиной», выдвигая производственное искусство, как мощный фактор создания нового социалистического быта и агитации за революционные задачи пролетариата, выдвигая лозунг комплексного искусства.

Мы за коллективизацию художественного труда, за бригады художников, за ударничество, за шефство над заводскими и колхозными клубами, за непосредственную связь с рабочими и крестьянскими массами.

Борясь с реакционными художественными группировками, с врагом справа, журнал в то же время борется с левыми фразерами и загибщиками в области искусства.

Поставленная в первом номере журнала задача «способствовать всемерно победе пролетарского ленинского искусствоведения, беспощадно бороться с буржуазными, мелкобуржуазными искусствоведами, какой бы «левой», якобы «марксистской» защитной терминологией они не прикрывались» — еще не выполнена, но налицо есть уже некоторые результаты в этой области. Результат хотя бы в том, что наши противники стыдливо прячут свою прежнюю аргументацию против нас и все чаще в критике АХР «бьют челом нашим же добром», повторяя, как общеизвестную аксиому, выдвинутые нами же положения, против которых они в свое время боролись с пеной у рта.

Есть ли у журнала ошибки?

Конечно, есть — и в достаточном количестве. Мы не стыдимся признаться в своей искусствоведческой молодости. К великой радости наших критиков нам еще случается давать порой не вполне отточенные, а изредка и просто неудачные формулировки.

В журнале работают попутчики. Нами дано несколько дискуссионных статей с явно неправильными установками, на которые самой же редакцией дан ответ в последующих номерах журнала. Таковы, например, статьи Кацмана о Вхутеине, Нюренберга об импрессионизме и т. п. Но некоторые путанные или неправильные положения так и остались неподвергнутыми серьезной критике. Это, конечно, наш недочет.

Мы только сейчас подходим к постановке и разработке дискуссионным путем проблем творческого метода.

В журнале есть самокритика, но ее недостаточно. В частности, давно пора подвергнуть более жестоковй самокритике ахровскую продукцию и продукцию ахровского издательства. Мы, несомненно, не пройдем мимо этой задачи.

Журнал «Искусство в массы» нуждается в серьезной марксистской критике.

Увы, марксистская критика набрала воды в рот. Попытался, было, по поводу № 1 журнала выскочить т. Михайлов, но быстро поблек и замолчал. Товарищи из Комакадемии, — не хотелось бы говорить об этом, но нельзя замазать факта, — давно занявшие позицию направленческой группки, отказывающиеся, поэтому, принять непосредственное участие в журнале «Искусство в массы», в течение слишком года, так и не собрались разобраться в ряде выдвинутых журналом вопросов. Но так как слишком упорное молчание всей печати становилось слишком уже заметным и разоблачало групповую кастовую позицию противников АХР, в журналах «Книга и Революция», № 8 и «Печать и революция», № 2 появились два варианта одной и той же статьи (ну, разумеется, снабженные разными подписями) с обзором журнала «Искусство в массы» за 1929 г. Редакции журналов, в художественных отделах которых засели представители одной определенной художнической группировки, когда вопрос касается критики АХР, руководствуются, повидимому, не совсем марксистским правилом: «лишь бы горячо было подано».

«Там ведь умного не надо,
Мы пошлем-ка им Реада».

Реад обрушился на попутчиков, но, к сожалению, критика его отличается скорее хлесткостью и бесцеремонным заезжательством, придирками к словам, выхваченным из контекста и отыгрыванием на мелочах, нежели глубоким анализом. Достаточно сказать, что для Реада все кошки серы — все попутчики на одно лицо. Нет ни правых, ни левых попутчиков. Автора не интересует, куда развивается тот или иной попутчик и т. п.

Повторяя зады о классовом подходе, автор «критических» статей в марксистских журналах не сумел дать классового анализа попутничества, не сумел разобраться в явлениях классовой диференциации на изо-фронте.

Реаду не нравится, что в редколегию журнала входят попутчики, он дает добрый совет пролетарской части редакции: выгнать вон всех попутчиков из журнала. К этому и сводится смысл обеих статей в журналах «Книга и революция» и «Печать и революция».

Очевидно автор предполагает завоевывать гегемонию для пролетарского искусства чисто административными методами и сводит классовую борьбу на фронте идеологии к обращению за помощью в соответствующие административные инстанции.

Мы думаем, что это несерьезная, ребяческая постановка вопроса. В процессе диференциации внутри АХР часть попутчиков ближе подтягивается к пролетарскому ядру, другая часть попутчиков наоборот, все больше скатывается к правопопутническому лагерю. Последние силою вещей отходят от ахровского руководства, в том числе и от руководства журналом.

Считать, что в данный момент можно начисто отбросить попутничество, отказаться от работы с попутчиками, отказаться от задачи перевоспитания попутчиков — это несомненный и вредный загиб.

Мы всего менее собираемся защищать ошибки Перельмана, Щекотова, Рогинской и Эфде (у каждого из них свои ошибки. Нам вполне ясна классовая природа этих ошибок, но для нас важнее всего выяснить развивается ли данный попутчик в сторону к пролетариату или наоборот, самоопределяется в сторону буржуазии.

Этого нужного анализа наши критики нам не дали и, повидимому, бессильны дать, ибо для этого требуется нечто большее, чем легкость в мыслях.

В «Комсомольской правде» тоже, с позволения сказать,, «критикуют» наш журнал (К. П. № 111— «Искатели жемчуга или седло на корове»). Авторы, совершая плагиат у нас, нас же и поучают, что — «искать в буржуазном искусстве формы, пригодные для искусства пролетарского, — занятие заведомо гиблое».

Как «Комсомольская правда» допустила подобную «критику», хотя бы в «порядке обсуждения» — это остается на совести редакции.

В связи с образованием Федерации художественных обществ, которая неизбежно послужит новым толчком к ускорению темпа диференциации и к обострению классовой борьбы на изо-фронте, мы считаем особенно важной консолидацию всех пролетарских сил для борьбы с антипролетарским сектором искусства.

Серьезная деловая критика нашего журнала, активное участие в разработке выдвинутых жизнью сложных проблем, стоящих перед марксистским искусствоведением, является одной из главных задач организующейся ассоциации пролетарских художников.

ВЫСТАВКА ПРОЛЕТАРСКИХ ХУДОЖНИКОВ ЯПОНИИ

Современная Япония представляет собою арену классовых боев. С 1928 г. и вплоть до последнего момента происходят большие перемены в экономической жизни страны. Обостряющаяся классовая борьба всколыхнула широкие массы рабочих и крестьян, заставив их организованно противопоставить себя атакам буржуазии.

Все это находит отклик в художественной жизни страны.

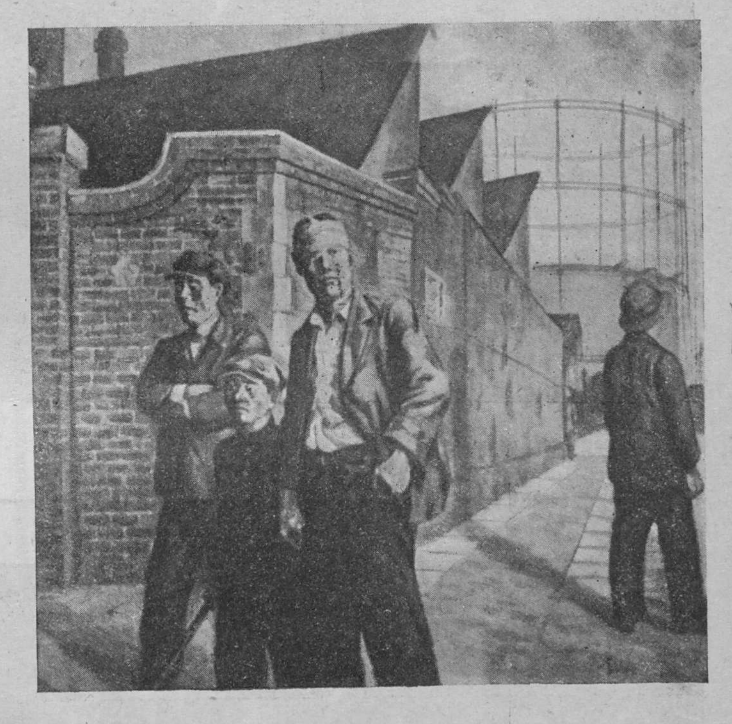
Осенью 1928 г. в Японии, наряду с выставками буржуазных школ, демонстрировались впервые произведения пролетарского искусства с ярко выраженной классовой идеологией.

Первая выставка собрала отдельные произведения рабочих, крестьян и революционной интеллигенции, создаваемые вразброд, как стихийная потребность выразить и найти себя.

Зарождение нового пролетарского воинствующего искусства весьма знаменательное явление, сигнализирующее о росте и укреплении пролетариата, как боевой единицы, и об осознании им своих классовых задач.

Буржуазия обслуживается целым рядом пригретых ею художественных направлений, а пролетариат только начинает художественное отображение своего класса. И несмотря на то, что пролетарское искусство имеет только годичную историю, оно уже крепко забеспокоило рутинное дряхлеющее буржуазное творчество.

Поэтому сейчас идет общая мобилизация художественных сил буржуазии для борьбы с незваным пришельцем — пролетарским искусством.



Исимура Миуансан Гвардия



Кирино Рютоку Фабрика

Начиная с 1927/28 г. между буржуазным и мелко-буржуазным художественным творчеством сгладилась рознь и в области оформления и в области тематики. Единому фронту буржуазного искусства ныне противостоит молодое, пролетарское творчество, крепко становящееся на ноги и закрепляющее свои позиции.

Доказательством роста может служить факт образования «Пуролетария видзюцука домой» (Лиги пролетарских художников, создавшейся в апреле 1929 г. из двух группировок — «Дзокей» (Конструктор) и «Напбидзюцубу» (Отдел художеств при НАП'е).

Входящие в состав Лиги воинствующие художники ставят своей задачей идеологическое обслуживание художественным искусством пролетариата и революционного крестьянства.

Инициативной группе пришлось провести упорную борьбу в обстановке травли и всяческих препятствий, чинимых властью.

Усилиями невероятного напряжения, в условиях безденежья и отсутствия поддержки организована была в 1929 г. вторая выставка пролетарского творчества в парке Цено, в здании Фубидзюцкан.

На выставке представлена 181 работа. Сюда входят живопись и скульптура, карикатура и плакат; кроме того, 21 произведение советских художников.

Выставка была рассчитана на массовое посещение нового зрителя — фабричного рабочего.

К сожалению, нет статистики посещений. Но по письмам из почтового ящика выставки, подписанным или «товарищ» или «рабочий», а чаще безыменным посетителем, виден восторг и удовлетворение: «Да здравствует пролетариат», «Близок наш день» и т. п.

Р. Ивамацу

Заводские организаторы

Ябе Юей

Похороны рабочего

Многие моменты из писем вычеркнуты цензурой, как недопустимые к напечатанию и распространению. Письма пестрят рядами многозначительных точек, обрывающих предложение, и красноречивее слов заставляют почувствовать скрытое за ними содержание.

Выставка посвящена воинствующему пролетариату. Эта тема красной нитью проходит во многих работах.

Название таких картин, как «Похороны рабочего» Ябе Юей, «Последний день стачки» С. Иоримото, «Бастующая фабрика» С. Окамото, «Демонстрация» Р. Ивамацу, «Проводы депутата» Ю. Курода, говорят сами за себя. Стачка, борьба.



Оцуки Генузо — Прощание

демонстрация, распространение листовок — основное направление большинства представленных работ.

Около 20 картин по своему содержанию и выполнению цензурой были из'яты из каталога, как, например, «Долой империалистическую бойню» Оляма Масао, «На защиту компартии» Акамура Синкици, «Отечество наградило тебя орденом» и другие.

Лига пролетарских художников издает свой печатный орган — ежемесячный журнал «Пуробидзюцу» («Пролетискусство»).

В обстановке нарастающего хозяйственного кризиса страны, жесточайшей рационализации производства, выбрасывающей



Р. Ивамацу — Покупающие орден и страдающие от ордена

все новые и новые кадры безработных, в обстановке небывалого обнищания масс и усиливающегося белого террора, в обстановке нарастающих международных осложнений, грозящих разразиться новой империалистической войной, пролетискусство берет на себя обязанность вести борьбу с буржуазным искусством, руководить вплоть до того дня, когда наступит победа рабочих и крестьян.

В то время, как буржуазное искусство идет на убыль и дряхлеет, молодые воинствующие художники, выразители сильного, богатого творческими возможностями класса, только начинают свою жизнь, только закладывают фундамент для дальнейшего роста и расцвета.

Организаторы пролетарских художественных выставок в Японии обратились во Всесоюзное общество культурной связи с заграницей, через проф. Спальвина, уполномоченного ВОКС в Японии, с сообщением, что они стремятся показать свою выставку в СССР.

Самое большее желание их — показать единственному в мире социалистическому государству свои работы, получить оценку и деловую критику.

В. Мильман

„Борьба за рынки и грабежи стран, стремление одурачить, раз'единить, перебить пролетариат всех стран, натравить наемных рабов одной нации против наемных рабов другой на пользу буржуазии — такое единственное реальное содержание и значение войны...

Буржуазия одурачивает массы, прикрывая империалистический грабеж старой идеологией „национальной войны". Пролетариат разоблачает этот обман, провозглашая лозунг превращения империалистической войны в гражданскую войну".

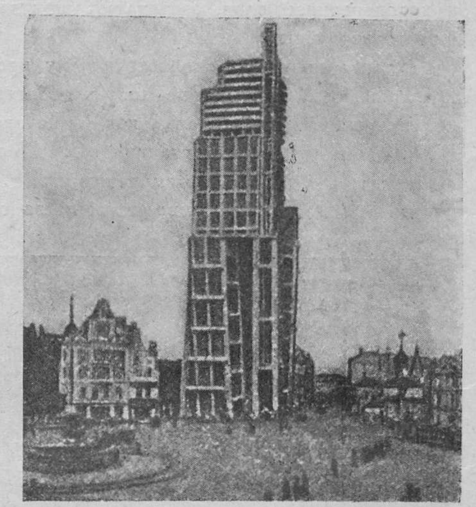
(ЛЕНИН)

„О С А“—„АСНОВА“

Широко развернувшееся строительство, прогресс техники и возросшая в связи с этим роль инженерии пред'явили небывалые требования к архитектуре. Этому предшествовало искусственное подчинение архитектуры живописи (путем «украшательства»), а отсюда, следовательно, вырождение архитектуры как искусства.

Таким образом архитектура очутилась на распутьи и, подталкиваемая справа и слева, она использовывалась то сторонниками «академизма», прикрывающими этим определением свой эклектизм, то сторонниками голого техницизма в архитектуре. Первые, тянувшие архитектуру назад, были крепко связаны со старыми традициями «классических» образцов, считали их непревзойденными, слепо верили в них и совершенно игнорировали то новое, что ставилось перед архитектурой в связи с совершенным прогрессом в технике. Последние, отрицая роль искусства в сооружении, искали лишь технические пути, выдвигая на первый план проблему материала.

Эти две крайние группировки разбили существовавшую до сих пор единую архитектуру на две части: художественную и инженерно-техническую. Отсюда, конечно, и следовало разделение подготовки и соответствующих строителей. С одной стороны, существует художник-архитектор, а с другой — инженер-строитель.



Проэкт небоскреба на площади Дзержинского

Соколов (ОСА) «Гостиница»

Вот основные предпосылки того ненормального положения, которое еще до сих пор возбуждает споры вокруг вопроса о роли архитектуры в строительстве и играет немаловажную роль в диференциации художников, архитекторов, строителей и инженеров в различные архитектурные общества.

Переходя к обзору этих обществ, следует сделать некоторые предварительные замечания: первое — что, возражая против сторонников эстетизма в архитектуре, а равно и глашатаев инженерии, мы стоим на точке зрения учета и увязки эстетической и инженерной стороны в архитектуре.

А второе, — что разбор принципиальных споров в архитектуре рассматривается нами, как факт, обусловленный жизнью и имеющий корни в разных социальных категориях и их психо-идеологических установках.

Вот с этой точки зрения давайте разберем типичные архитектурные организации, характерные своими идеологическими и формальными взглядами на архитектуру.

Начнем с характеристики ОСА (Общество современной архитектуры), наиболее крупного и представляющего большой интерес в смысле пропагандирования конструктивизма. Прежде чем перейти к характеристике его идеологических установок, коротко скажем об истории этого общества. Будучи связанной в 1920/21 г. с передовой голландской архитектурой и пропагандирующим его чешским журналом «Стауба» и в 1922 г. с журналом «Вещь» и с направлением «вещизм», ОСА унаследовала от них и идеализацию конструкций механической вещи (пароход, автобус и т. п.), основанные исключительно на принципе целесообразности.

Провозглашая конструктивизм, как протест, реакцию против декоративных принципов архитектуры дореволюционного периода, ОСА в настоящее время исходит исключительно из узкого практицизма,

обходит вопросы идеологии. Называя себя «советскими» конструктивистами, ОСА в основном строго следует примеру своих западных собратьев (Корбюзье, Гроппиус и т. д.), в отрицании роли искусства в архитектуре.

И, наконец, отрицая положительное значение театра и об'ясняя это изживанием им культурной роли, благодаря примитивности своих методов и своей техники, выбрасывая из кино актера и признавая его (кино), как технику, считая музыку, как праздное времяпрепровождение и попирая живопись и скульптуру, — ОСА отождествляет идеологические виды искусства, наполненные эмоциональным содержанием, с религией и провозглашает лозунг: «искусство, как религия, должно отмереть».

«Конструктивизм, как материалистическая школа новых видов художественного труда, не может руководствоваться в своей практике каким-то специфическим и самостоятельным мышлением художественными образами и символически, так как характер и качество этого мышления скрываются в переродившемся и недоразвившемся научном мировоззрении и ничего общего с научным миропониманием не имеют» (из I конференции ОСА).

В журнале «СА» один из конструктивистов Ф. Яловкин в статье «ВОПРА и ОСА» определяет задачи журнала, как «первого застрельщика и пропагандиста в деле применения новых конструкций, новых материалов, новой техники строительного производства».

А в другом месте этот же автор в статье «Заметки в связи с проектом И. Леонидова» («СА» № 2) пишет:

«До сего времени с «СА» мы имели ряд работ в данной плоскости, сделанных в плане конструктивизма: «Ленинградская правда», телеграф, рынок и т. д. За эти проекты журнал нажил себе врагов и не случайно, так как наряду с пестрой современностью в архитектуре только данные вещи, переключая архитектуру с чистого, в лучшем случае с прикладного характера, на социально целесообразную, в той или иной степени реализуют лозунг конструктивистов — смерть искусству».

Он продолжает: «Надо заметить, что конструктивист вообще не имеет никакого отношения к стилю, так как понятие стиль тесно связано и непосредственно вырастает из давно забытой нами идеологической надстройки, именуемой искусством, и если сейчас искусствоведы и пытаются конструктивизм втереть в искусство, рассматривая его как стиль, то это об'ясняется их профессиональной болезнью видеть в вещах не их суть, а какое-то произведение, да еще искусства».

Что же это за теория, пропагандирующая технический фетишизм и отказ от постановки идеологических проблем в искусстве? И чем она отличается от теории западных конструктивистов, считающих, что искусство должно отмереть и замениться наукой и техникой?

Это — идеологически вредная теория, положительно ничем не отличающаяся от теории западных конструктивистов, докатившихся до безыдейности в искусстве и предвосхитивших желание буржуазии, которой, конечно, выгодно считать, что искусство идейное, отображающее борьбу рабочего класса и наполненное эмоциональным содержанием, направленное в конце концов, против нее, как класса враждебного, изживающего себя в настоящем и не имеющего, конечно, своего будущего, — умерло.

Вот почему на Западе особенно сильно культивируются такие формалистские течения, как кубизм, супрематизм и т. п., уходящие целиком в технику.

В наших условиях искусство играет большое значение, организует борьбу рабочего класса с пережитками прошлого и воспитывает массы.

Разве нужно доказывать значение современного театра, сыгравшего положительную роль в таких важных мероприятиях, как посевная кампания, коллективизация, борьба с вредительством и т. п.?

Бесспорны заслуги музыки (в Красной армии, демонстрации и т. п.) и особенно кино, давшего такие вещи, как «Броненосец Потемкин», «Октябрь» и др.

Отрицая значение и роль искусства, как идеологического фактора, конструктивисты скатываются в лагерь наших врагов и бессознательно способствуют им.

Нужно приветствовать постановку вопросов социологии искусств в журнале «СА». Однако следует отметить весьма суб'ективное толкование проблем социологии искусства одним из авторов — Р. Хиггером.

Делая обзор марксистского искусствоведения, автор статьи вносит свои комментарии личного порядка, оправдывая тем или другим автором правоту конструктивизма и его будущее.

Например, цитируя Гаузейштейна, в словах:

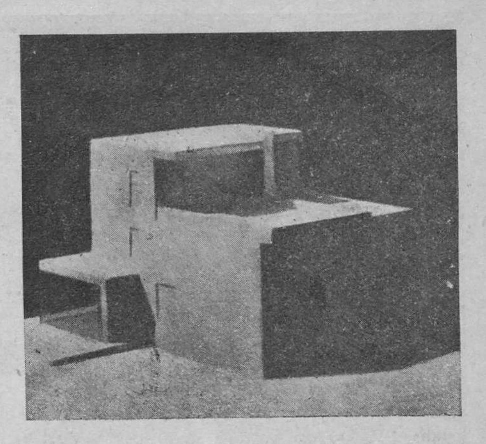
«Пространство, если оно хочет быть монументальным, — дело масс. Организованное пространство во всех своих отношениях есть художественное выражение для исторических форм совместного бытия людей и исторически изменяется, как сами эти формы... Организованное пространство всегда является коренным монументальным символом общественного характера культуры. Храм, церковь, дворец, буржуазный комплекс домов переулка, пролетарская казарма, фабрика, горный завод, высшее учебное заведение, склад товаров, помещение для собраний, театр варьетэ, скаковой круг, театр, всякий тип пространства возвещает специфическую форму общественного бытия. Организованное пространство—это транспарант, за которым пылают социальные вопросы эпохи».

Автор механически присваивает ОСА незаслуженную роль в действительности, когда говорит:

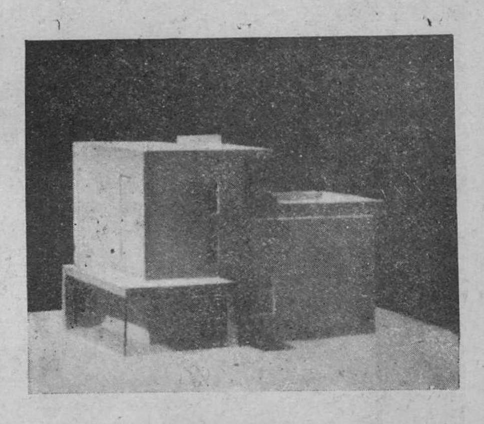
«Трудно, на наш взгляд, лучше формулировать всю социальную насыщенность архитектуры. Для нас здесь особенно интересно, что в последних словах Гаузенштейн в сущности полностью подтверждает глубочайшую историческую правоту современных архитектурных устремлений конструктивизма, идущих именно под знаком борьбы за новые типы пространства, соответствующие новым «специфическим формам общественного бытия».

Итак, эти рассуждения не об'ективного теоретика, а конструктивиста, пытающегося приспособить «социологию искусств» к защите конструктивизма, ссылаясь на такие авторитеты, как Гаузенштейн и Фриче. Причем важно отметить, что ряд неверных положений Гаузенштейна и теория Иоффе, снятые и опровергнутые с развитием марксистского искусствоведения, не критикуются Хиггером и др. теоретиками из ОСА, а просто берутся на-веру.

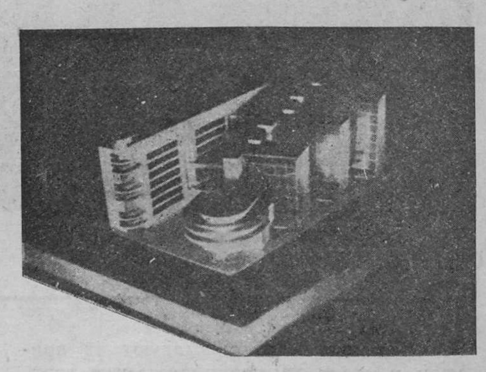
Пытаясь отличить себя от своих западных собратьев (Корбюзье, Гроппиус и др.), наши «советские» конструктивисты



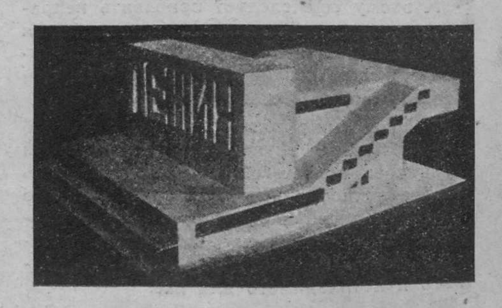
«Гробовая» архитектура.



«Гробовая» архитектура.



Архитектурный проект.



Архитектурный проект.

Соколов (ОСА) «Гостиница»

на самом деле строго следуют их примеру и стоят на принципиальных позициях отрицания роли искусства не только в архитектуре, но и вообще, не признавая идеологического значения искусства и не понимая значения таких его видов, как театр, музыка, живопись, кино и др.

К этому еще следует прибавить неправильное понимание ОСА использования художественной культуры прошлого, когда они настаивают на непреемственности этой художественной культуры.

Не подлежит сомнению необходимость марксистского изучения художественной культуры прошлого, умея использовать все ее ценное в наших интересах, но это не будет копированием прошлого и рабским подражанием ему, а будет критическое включение в нашу работу всего ценного и необходимого для нас.

Весьма недвусмысленно относится ОСА к красоте, а некоторые конструктивисты, запутавшись в противоречиях, тщетно пытаются найти выход... Так, И. Верещагин, в статье, помещенной в порядке самокритики «Об архитектурной достоевщине и прочем» пишет:

«Конструктивизм отрицает всякую внешнюю красивость, всякую декоративность и, конечно, хорошо делает; к сожалению, это только отрицание. Далеко не ясно, что же утверждает конструктивизм? Всего чаще можно услышать в ответ: конструктивизм утверждает чистую целесообразность и полезность, он строит вещи. По существу конструктивист — это инженер.

Инженерия — прекрасная деятельность, но при чем же тут искусство? Почему конструктивисты остаются вообще художниками и артистами? Может быть только за тем, чтобы средствами искусства разрушить всякое искусство. Если это так, то эта гегелевская формула весьма мало оригинальна» (журн. «СА» № 4, 1928 г.).

И чувствуя, что их соратник И. Верещагин зашел далеко, идеологи конструктивизма его исправляют и дружески успокаивают:

«Совершенно неверно, что ОСА борется против искусства, отрицает всякие художественные задачи». («СА» № 4, 1928 г., Топорков).

А. Хиггер в полемике с Шелавиным и Ломповым в статье «К вопросу об идеологии конструктивизма в современной архитектуре» пишет: «Говорить о том, что архитектура должна быть «источником чувств и ощущений» или, иначе сказать, требовать общественной выразительности в архитектурных формах — значит ломиться... в открытую дверь» («СА» № 3, 1928 г.).

Итак, об'являя непримиримую борьбу искусству, конструктивисты приемлют красоту, которая, как мы знаем, неотделима от искусства, а потому любование красотой, которую хотят отделить от искусства, равноценно тому любованию, которое испытывал класс упаднический, потерявший всякую перспективу будущего.

И здесь, как видно, ОСА отражает классово-чуждую нам постановку вопроса, ничего общего не имеющую с марксистским пониманием искусства.

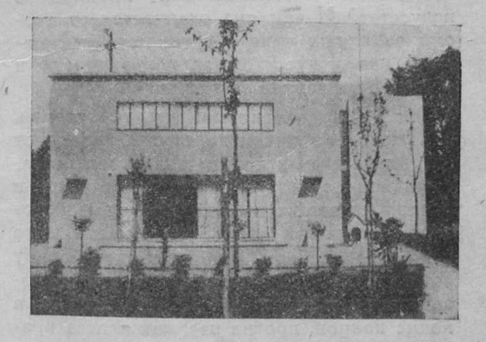
Заменяя архитектуру инженерией, ОСА сводит значение архитектуры, как области узко-идеологической, к той самой красоте, лозунгом которой является «смерть искусству».

Несколько слов о методе их творческого мышления в архитектуре. Функционализм, применяемый ОСА, есть собственно метод функционально-технический, противостоящий методу диалектического материализма. Этот (функциональный) метод узок и ограничивает себя определенными рамками (функции), отбрасывая в сторону моменты идеологические, свойственные содержанию в архитектуре. ОСА не видит противоречивых моментов в архитектуре и уходит от запросов современного строительства.

В самом деле, стремление проектировать строительство шире имеет почти каждый архитектор, но учитывать действительность и спускаться на землю умеют не все. Особенно этим больны товарищи из ОСА.

В результате этого мы видим, что целый ряд проектов архитекторов (Леонов и др.) безумно дороги и не связаны с современными условиями. Да и желания особого эти товарищи не имеют, чтобы их работа была вполне применима к действительности. Из всего многочисленного количества проектов, опубликованных в журнале «СА», лишь $^1/_{10}$ не больше, приемлема и осуществлена на деле.

Подытоживая деятельность конструктивистов в современной архитектуре, следует сказать, что если в области техники они имеют большие заслуги (новый материал, стандартизация, типизация и т. д.), то идеологически это сплошной индивидуализм и преобладание техницизма над искусством.



Строение по проекту арх. Гроппиуса

Словом, механическое перемещение всего самодовлеющего техницизма Запада в наши условия (влияние Корбюзье). При этом интересно, что вопросы идеологии и социальной потребности весьма странно преломляются в уме конструктивистов. Так, в первые годы нэпа, когда страна, только что справившаяся с врагом, приступила чинить здания и заводы, конструктивисты предлагали немедленно строить дома-коммуны. А сейчас, когда развернулась дискуссия по вопросу о социалистических городах, они углубились в индивидуализм и докатились до домиков Охитовича.

Это явление для ОСА естественное, вытекающее из всей их установки отрыва от действительности. Как в первом случае (предлагая строить дома-коммуны в истощенной и разрушенной войнами стране), так и во втором (уход в индивидуализм, когда представляется большая возможность коллективизации быта) есть отрыв от действительности, нежелание видеть, что необходимо, и неумение по-настоящему отразить в архитектуре требования современной жизни.

Отрицая пролетарское искусство и избегая самого слова «пролетариат», ОСА стоит в стороне от борьбы и в вопросах теоретического обоснования пролетарского искусства скатывается к троцкистскому толкованию искусства.

Следовательно, наши конструктивисты, несмотря на свои формальные и технические достижения, еще во многом идут по стопам своих западных собратьев и почти ничем не отличаются от последних. При чем выдвигаемое ими единственное отличие в том, что они, советские конструктивисты, строят дома-коммуны, а западные — особняки, крайне неубедительно, так как перенеси наших конструктивистов за границу, они почувствуют себя так же, как и западные, и так же строили бы особняки и индивидуальные квартиры по вкусу буржуазии.

II.

Об обществе «АСНОВА» (Ассоциация новой архитектуры) мы имеем гораздо меньший материал, чем об ОСе, так как печатных трудов первая почти не издает и статьи в отдельных журналах о своих взглядах на современное строительство пишет крайне редко. Единственным печатным материалом «АСНОВы» следует признать листок «Известий «АСНОВы», напечатанный в 1926 г., дающий полное представление о занимаемой позиции этого общества хотя несколько и устаревшей, но в основном определяющей принципиальные положения «АСНОВы» в настоящее время, несмотря на то, что основатели этого общества, его вожди, вышли в последнее время из «АСНОВы» и создали «Ассоциацию архитекторов-урбанистов».



Лозунг из листка «Известий АСНОВА» 1926 г.

Если ОСА придает самодовлеющее значение в архитектуре техницизму, то другая московская группировка — «АСНОВА», ставя задачи современного строительства, идеализируя вопросы искусства, стоит на точке зрения формы. ОСА, об'являя борьбу искусству, избегает решать вопросы идеологии и отрывается поэтому от действительности, — АСНОВА, наоборот, подменяя технику современной архитектуры перегибом в сторону формального решения без органического сочетания в единство этих двух областей, также скатывается к отрицанию современных задач строительства.

Провозглашая лозунг обновления строительства, создания новых рациональных форм, соответствующих современной технике и материалам, АСНОВА все же не вникает в социальный смысл строительства и не ставит четко вопроса о роли искусства в современной советской архитектуре.

В начале нашей статьи мы уже отмечали двойственность в архитектуре: «эстетизм» и «техницизм» в период ее упадка, когда она не могла удовлетворить возросшие требования в связи с промышленным расцветом. Вот теория АСНОВы о «рациональной архитектуре» и есть эстетизм, базирующийся на том, что «архитектура — искусство, с ее эстетическими и формальными моментами, и архитектура — техника — строительство, с ее инженерными конструкциями, учетом экономики и материальной полезности».

Их отношение к технике противоположно конструктивизму. Если последние признают ее, как самодовлеющее, формалисты, наоборот, подчиняют ее искусству и считают, что элементарное требование, которое мы должны пред'являть к архитектурной обработке поверхности небоскреба, состоящей из стоек, балок и витража, есть положение, что «конструктивные элементы, составляющие фасад, должны быть подчинены пространственной логике, они (конструктивные элементы) должны выражать пространственные соотношения с надлежащей степенью точности. Пренебрежение этим положением в обработке поверхности лишает ее основных архитектурных качеств» (статья о «Небоскребах СССР и Америки»).

Сущность формализма в архитектуре заключается, главным образом, в том, что сторонники его, признавая самодовлеющее значение внешнего поверхностного восприятия, не вникая в сущность содержания, отказывающиеся понять социально-экономический смысл окружающего, и скатываются к лозунгу «искусство для искусства», а организация формализма — АСНОВА — к определению «архитектура для архитектуры». В своем листке «Известий АСНОВы» 1926 г. они пишут: «Архитектуру мерьте архитектурой».

Нельзя считать случайным то явление, что группа АСНОВА в истекшем году, да и раньше, не проявила активного участия в практическом строительстве.

Это явление следует расценивать или как нежелание АСНОВы понять смысла настоящего социалистического строительства, оставаясь в стороне со своими интимными и одухотворенными идейками «чувствования», «умствования» и т. п., или же положением раздумья и нащупывания путей возможности участия без нарушения своих основ формально-идеологического мышления.

Но одно остается бесспорным, что в эпоху под'ема социалистического строительства эти формалистические тенденции не могут иметь самодовлеющего значения в архитектуре и плодотворного участия в происходящей стройке.

Какозо же наше отношение к этим обществам?

Мы не можем предпочитать или соглашаться с одним или другим обществом, тем более, что как ОСА, так и АСНОВА занимают в вопросах архитектуры две крайние точки зрения. Мы должны, критикуя идеологическую установку этих обществ, суметь направить их деятельность на пользу социалистического строительства, тем более, что как «формалисты», так и «конструктивисты» ставят эту задачу и пытаются решать.

П. Осипов

ВЫСТАВКА ОКТЯБРЯ

ПОД ЗНАКОМ „ЛЕВОЙ" ФРАЗЫ

Социалистическое наступление, ведущееся широким фронтом на капиталистические элементы страны, выкорчевывание корней капитализма, ликвидация кулачества, как класса, на основе сплошной коллективизации — все это порождает самое бешенное сопротивление классовых врагов. Враги пролетариата великолепно понимают, что происходит последний решительный бой, участь которого уже в основном предрешена. Именно эта обстановка и делает основной и главной опасностью в стране правую опасность, об'ективно обозначающую капитуляцию перед капиталистическими элементами.

Это все полностью является абсолютно правильным не только по отношению к хозяйственно-политической жизни нашей страны, не только по отношению к идеологическому фронту, но и фронту искусства и составной части последнего — к изо-искусству.

Определение правой опасности, как основной и главной для изо-искусства, является, в данном случае, не механическим перенесением ее в область изо, а безусловно правильным выводом из анализа положения на изо-фронте. Каковы новые факты последнего времени, полностью подтверждающие этот вывод? Консолидация и оживление деятельности правых буржуазных групп; расслоение среди мелкобуржуазных группировок и активизация не только попутнических элементов, но и правых крыльев их сейчас дополняется консолидацией правопопутнических элементов, в виде создания об'единения новых групп исключенных или не дождавшихся этого из АХР и ряда других организаций (организация «Союз советских художников» во главе

с коммунистом Григорьевым). Создаются своеобразные блоки, основная задача которых — покрыть защитной краской те группы художников, которые под видом служения революции и соцстроительству проводят свою мелкобуржуазную идеологию, приспособляясь к запросам сегодняшнего дня, искажая их и возводя в своем творчестве поклеп на нашу великую соцстройку.

Группы «дряхлой молодежи» из группы молодых художников—бывших «13», доходящие в своем упорном отстаивании позиций формализма до сплошной клеветы на нашу советскую действительность (Семашкевич — коллективизация в виде кладбища), прячущиеся в кусты пейзажей, в своем отмахивании от властных требований жизни доходящие до позиций внутренней эмиграции. Даже этот беглый обзор подтверждает полностью наше утверждение о наличии определенного оживления и укрепления правого крыла в изо-искусстве. Вот почему основной и главный огонь должен быть направлен направо против главной в данной обстановке опасности — правой.

Но успешное отстаивание правильных, четко-классовых позиций в изо-искусстве растущим и крепнущим пролетарским сектором возможно лишь при условии одновременного ведения самой решительной борьбы и налево — с разного рода «левыми» уклонами и загибами. «Левые» загибы и перескоки и механистские теории недооценивают эмоциональные моменты в изо-искусстве, пытаются вытравить идеологическую сущность искусства и этим самым лишить пролетариат могучего, остро-отточенного оружия воздействия на многомиллионные массы трудящихся в своей борьбе за победу социализма. «Левая» художественная практика, копируя с большим запозданием европейские и американские образцы, раболепно усваивая их, вместе с буржуазной формой импортирует в наш Советский союз и буржуазную идеологию. Так на практике «левые» творят одно и то же дело, что и правые.

«Октябрь» со дня своей организации насчитывает уже третий год, и совершенно естественно, что советская общественность уже давно ждала показа работ «Октября». Наконец, из своего «декларативного» состояния он перешел к демонстрации своей практической повседневной деятельности. Тем более этот интерес заострен, что в лице «Октября» мы имеем организацию попутническую, имеющую в своем составе и пролетарские элементы. Последнее заставляет с особой тщательностью и вниманием отнестись к этой отчетной выставке, отметить и поддержать нужное и полезное в практике этого об'единения, с точки зрения задач нашего социалистического строительства, и особенно резко выступить против той ее части, где полностью реализованы ошибочные установки «Октября». Все эти неверные и вредные установки дали свои «положительные» и «плодотворные» результаты в их продукции, демонстрируемой на этой выставке. Они еще раз доказывают правильность нашей линии и необходимость дальнейшей неослабевающей борьбы с этими мнимо «левыми», а по существу правыми болезнями «Октября».



Моор. Плакат.

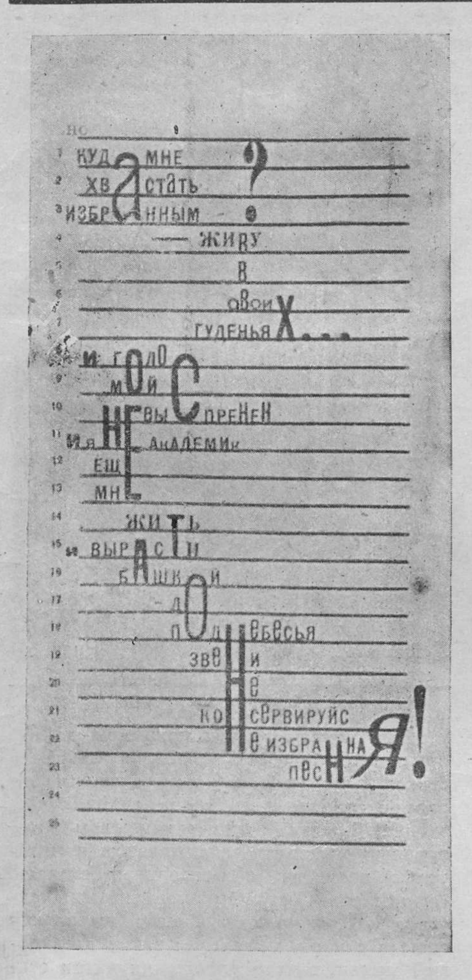
С миру по нитке—голому рубашка

Прежде, чем приступить к оценке и анализу творчества «Октября», необходимо установить, что же является собственно «Октябрем» на «выставке-демонстрации» — «Об'единения работников новых видов художественного труда».

Вряд ли можно считать сколько-нибудь серьезным показ фото-снимков с репетиций и постановок театра Мейерхольда, ибо театр имеет свои формы показа и демонстраций, более наглядные и действенные, чем это делает «Октябрь».

Заслуги и достижения театра имени Мейерхольда напрасно «Октябрь» приписывает себе. Во-первых, актерский коллектив не входит в об'единение «Октябрь», и, во-вторых, курс театра, его метод и его достижения — все это выработано до появления «Октября» и помимо какого-либо влияния его.

Мы также отводим необоснованные попытки «Октября» превратить в часть своего об'единения чрезвычайно интересное, новое и революционное движение на театральном фронте, каким является Трам. Это движение возникло, как самостоятельное пролетарское движение, руководимое комсомолом. И единственная связь «Октября» с Трамом это то, что «Октябрь» признает трамовское движение. Но этого, конечно, еще недостаточно для того, чтобы об'явить Трам составной частью «Октября».



Телингатер. Страница из книги стихов Кирсанова.

Мы также не можем рассматриавть, как часть «Октября», и художкоровское движение, которое существует под руководством «Комсомольской правды». Это движение безусловно немаловажный факт на изо-фронте. Оно таит в себе колоссальные возможности. Но при чем тут «Октябрь»? Более того, художественно-идеологическая установка «Октября» не получила (и сомнительно, что получит одобрения со стороны движения художкоров.

И, наконец, участие группы архитекторов из «ОСА» может говорить только о всеядности «Октября», но отнюдь не о роли и достижениях «Октября» в архитектуре. Тем более, что эта группа архитекторов участвует под флагом «ОСА», под флагом формалистско-конструктивистской организации, являющейся по сути носителем буржуазной идеологии в архитектуре. «Октябрь», предоставив место «ОСА» на своей выставке, показал беспринципность и неспособность вести классовую борьбу на фронте пространственных искусств. Это явление лишний раз подтверждает эклектизм «Октября».

Итак, мы остановимся только на том, что является действительно частью «Октября», что принадлежит ему по праву.

II. Полиграфия, фото и фотомонтаж.

Наиболее полно и богато из всех отделов на выставке-демонстрации показан отдел полиграфии, фото-монтажа и фото. Обширность представленного материала этого отдела имеет свои достоинства и недостатки.

Положительная сторона заключается в том, что посетитель может видеть всю продукцию членов «Октября» полностью и без остатка. Но этот плюс вызывает такие минусы, которые перекрывают его в несколько раз. Ведь такое количество экспонатов, да притом так халтурно размещенных, напоминает буржуазные выставки-базары.

Неискушенный в полиграфии зритель сломает себе голову, прежде чем разберется, что к чему и зачем. В море плохо смонтированных газет, с неудачным использованием второго (добавочного к черному) цвета и неряшливо сделанных книжных и журнальных обложек, тонут достойные внимания и поощрения полиграфические работы.

Такие работы, как обложки к массовым брошюрам, по своей художественной мысли очень интересны. Массовая серийная брошюра должна и может быть внешне интересной, привлекательной, броской. Это вполне удается художнику Елкину (и отчасти Штейну). Его обложки к серии брошюр «1-й год пятилетки и контрольные цифры 2-го года» при сохранении броскости дают цельность всей серии и достаточно заключают в себе зрительных элементов, отделяющих одну брошюру от другой.

Из обложек к книгам, как простые полиграфически и чрезвычайно ясные зрителю, решенные тематически, нужно отметить работы Сидельникова. Его обложка к книге «По авиации» надолго запоминается. Цветовое решение ее вводит зрителя в содержание книги — по обложке создается представление о том, что является предметом ее содержания.

Журнал «Даешь», несмотря на наличие нарочитости и надуманности, являлся

Задача состоит в том, чтобы продолжать и впредь непримиримую борьбу на два фронта, как с „левыми“, представляющими мелкобуржуазный радикализм, так и с правыми, представляющими мелкобуржуазный либерализм.

И. СТАЛИН.

Основная установка партии в данный момент состоит в переходе от наступления социализма на отдельных участках хозяйственного фронта к наступлению по всему фронту, и в области промышленности и в области сельского хозяйства.

И. СТАЛИН.

по своему художественному оформлению безусловно интересным журналом не только на выставке «Октября». Большинство его обложек, первые страницы, целые развороты и иллюстрации показывают умелое использоваине полиграфических возможностей.

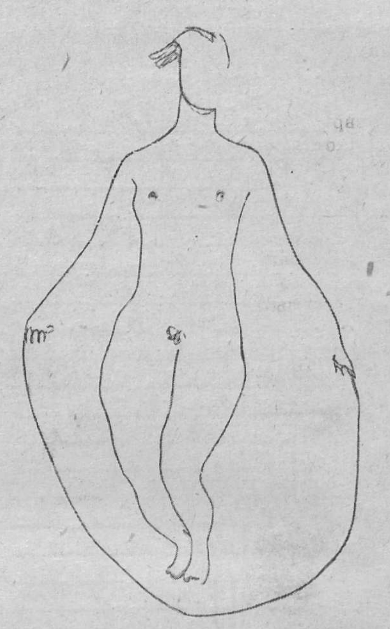
Но наряду с этим небольшим количеством положительных образцов — сколько хламу, сколько невежества, сколько эстетства, идущего в разрез со здравым смыслом.

Мы не будем говорить о макулатуре, о хламе. Этого сорта образцы «полиграфин» просто мешают зрителю разобраться в отделе полиграфии. Они создают серость этого отдела. И, пожалуй, правильно отражают крайне низкий, к сожалению, уровень художественного оформления книги нашего рынка.

Мы остановимся на образцах неприкрытого формализма и эстетизма. Таких образцов «целесообразно-утилитарного» решения на выставке также немало. Самые яркие образцы этого порядка — работы Лисицкого и его соратника Телингатера.

Если в 1922/23 г. супрематическое украшательство Лисицким книги стихов Маяковского в хорошем издании (хорошая бумага, хорошая печать) могло когонибудь сбить с толку и показаться целесообразным художественным оформлением, то в 1930 г. в этом каждый видит желание скрыться за «новаторство формы» от политической направленности художника полиграфии.

Тем более дико видеть вновь испеченного «рационалиста», слепо подражающего Лисицкому и в подражательском



Дейнека — Рисунок

Клуцис — Плакат (фотомонтаж)

усердии доведшего эти принципы до неприличного абсурда. Страница из книги стихов Кирсанова служит ярчайшим образцом вреднейшего формализма.

Еще большим издевательством над здравым смыслом и над поэтом и читателем является, с позволенья сказать, «оформление» страниц поэмы Безыменского «Комсомолия». Вместо выявления смысла стихов, выделения в них главнейшей мысли, вместо упрощения читки стиха, — «оформление» лишило возможности прочесть этот отрывок даже тех, кто поэму знает на память. От слова оторвана начальная буква, одна строка оторвана от другой и разбросаны по листу так, что никто не может сообразить, что за чем должно читаться. И это после того, как «Октябрь» всем прожужжал уши о целесообразности оформления, о техническо-полиграфической простоте и т. д.

«Октябрь» выставил свою работу над «малыми формами» (блок-нот, конверт, открытое письмо, пригласительный билет и т. д.). И в этой работе эстетизм налицо. «Октябрь» в «малых формах» идеологическую сторону вытравил совершенно, базируясь только на абстрактно-беспредметном решении. Это привело к тому, что пригласительный билет на открытие выставки-демонстрации «Октября» сделан по принципу «секретки» — мещанско-интимной формы письма.

Много лучше обстоит дело с фотомонтажем и фото.

Конечно, и здесь есть свои болезни и недостатки — шаблонность и схематизм и неудачные решения.

Но такие художники, как Клуцис и Сенькин дают чрезвычайно интересные фото-монтажные плакаты и открытки: (Клуцис «Спартакиада», «Пионеры», «Международный юношеский день» (Сенькин), «Пятилетка в четыре года», «Тяжелая промышленность» Клуцис) и другие убеждающие зрителя в больших возможностях фото-монтажа, — удачно подобранный типаж, хорошие фото-кадры, умело смонтированные на листе, и цветовая насыщенность делают фотомонтаж хорошим оружием пропаганды и агитации. Тоже самое можно сказать и относительно фото. К сожалению, формализм фото-работников мешает полно

и всесторонне использовать фото, как художественно-политическое оружие. Родченко так же, как и живопись в свое время, рассматривает фото, как формалист, — отсюда увлечение натюр-мортом и превращение жизни в натюр-морт (показ сплошных шестерен, спиралей и т. д.).

О графических плакатах, как о положительном явлении, можно говорить только о плакатах Моора. Они чрезвычайно активны и тематически остры.

Чрезвычайно интересны рисунки Моора, особенно периода 1922—25 гг. Также интересны рисунки Дейнеки. Они проигрывают в сравнении с рисунками Моора, и со стороны подхода к решению темы и, особенно, со стороны выбора темы. Положительные стороны советской действительности реже привлекают его внимание, чем отрицательные. Конечно, дело не в том, что Дейнека изображает «фокстротирующих», а **как** он их изображает. Изображая эту сторону советской действительности, Дейнека находится как бы в собственной стихии. Он что-то все-таки жалеет, к какой-то стороне изображаемого относится снисходительно.



«Октябрь» Прозодежда актера

III. Дискуссионный шаг вперед —два супрематических назад

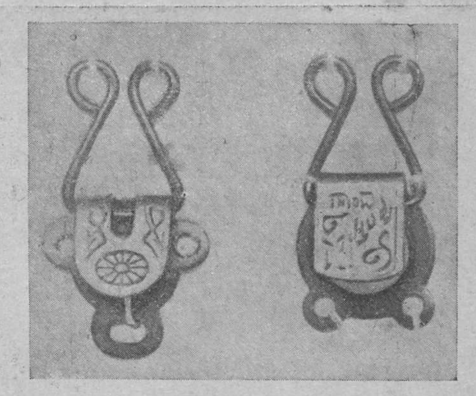
Теперь перейдем к отделу костюма и текстиля. В области костюма у нас до сих пор делалось слишком мало, вернее будет сказать — ничего. Здесь мы полностью зависели от вкусов Западной Европы, здесь безраздельна была диктатура Парижа. На этом фронте мы недопустимо безобразно отстали, и если «Октябрь» берется за работу по подтягиванию и выравниванию этого участка, то это начинание следует всячески приветствовать и всемерно его поддержать. Показанные на выставке образцы производственных, детских и костюмов для отдыха говорят, однако, что поставленная задача не решена. Представленные костюмы, несмотря на утверждения авторов, что они исходили из принципов назначения этих костюмов и гигиены, именно по этой линии и встречают основные возражения. Следует указать на наличие эстетских украшательских моментов (нашитый треугольник на спинке костюма пионерки, модернизация пионерского галстука и пр.) и полное отсутствие интереса к эмоциональному воздействию костюма на человека, который его будет носить, и на людей, окружающих его. Игнорирование этого момента особенно явно в костюме, предлагаемом для артиста (а по нашему скорей подходящем для сопровождающего катафалк).

Текстиль на выставке представлен достаточно бедно, а показанное все еще повторяет давно изжитые зады беспредметничества и супрематизма. Работы Степановой 1921 г. являются центром этого раздела [1]. Работы, сделанные в период безраздельного господства Лефа, выставляются, как созвучные периоду социалистической реконструкции. Безнадежно отстал «Октябрь». Напрасно тщится он повернуть колесо истории вспять. Это занятие кончается всегда плохо для его зачинщиков. Хотя нужно отдать справедливость, что там пробивается, правда, очень робко, и другая, более здоровая тенденция попытки тематических решений, идущих по пути работы нашей текстильной секции АХР. Но эта тенденция у «Октября» в загоне, и выставленные две работы в этом разрезе фигурируют, как «дискуссионные». Странный народ эти октябристы. В художественном оформлении текстиля тематические решения уже завоевывают себе прочное место. Ткань, проникающая в самые отдаленные и глухие уголки нашего великого Советского Союза, являющаяся составной частью быта многомиллионных широчайших масс трудящихся, становится могучим агитатором наших великих идей социалистической перестройки мира, становится пособником в нашей борьбе с трудностями и препятствиями на пути к социализму, в борьбе с еще многочисленными классовыми врагами.

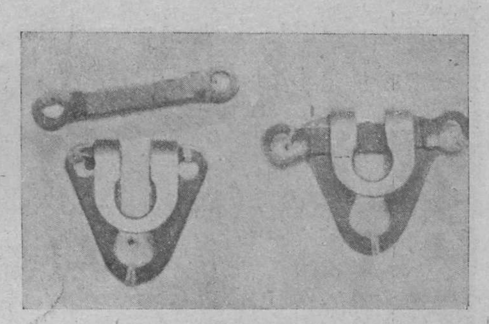
[1] Кстати, следует указать, что очень сходного рисунка ткани выпускались Трехгорной мануфактурой в 1903-4-5 гг.



«Октябрь». Пионерский костюм



Эти крючочки делались задолго до Октября.



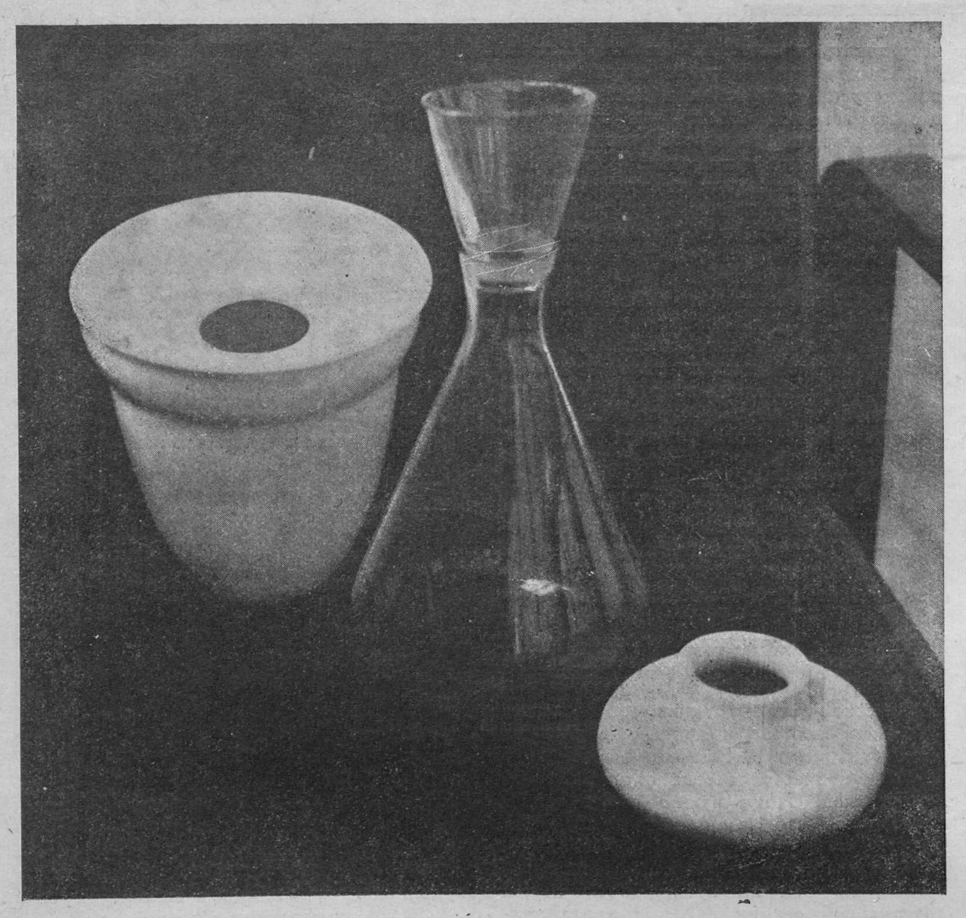
А эти — после Октября. Изобретены художником «Октября». Разница: первые практичнее вторых.

Октябристы, зараженные своим некритическим отношением к искусству капиталистчиеского Запада последних десятилетий, полагают, что роль ткани, как агитатора, для нас неважна, и их неправильная установка, отрицающая идеологические моменты в производственном искусстве, дает такого рода «положительные» результаты в работе раздела ткани. Так за трескучими «левыми» фразами вскрывается весьма неприглядное правое дело. Вот почему ахровским текстильщикам приходится не только преодолевать косность и рутину хозяйственных органов и старых специалистов, но и бороться со всякого рода «левацко-лефовской практикой» и теорией, в среде которых «Октябрь», собравший осколки Лефа, занимает по праву весьма почетное место.

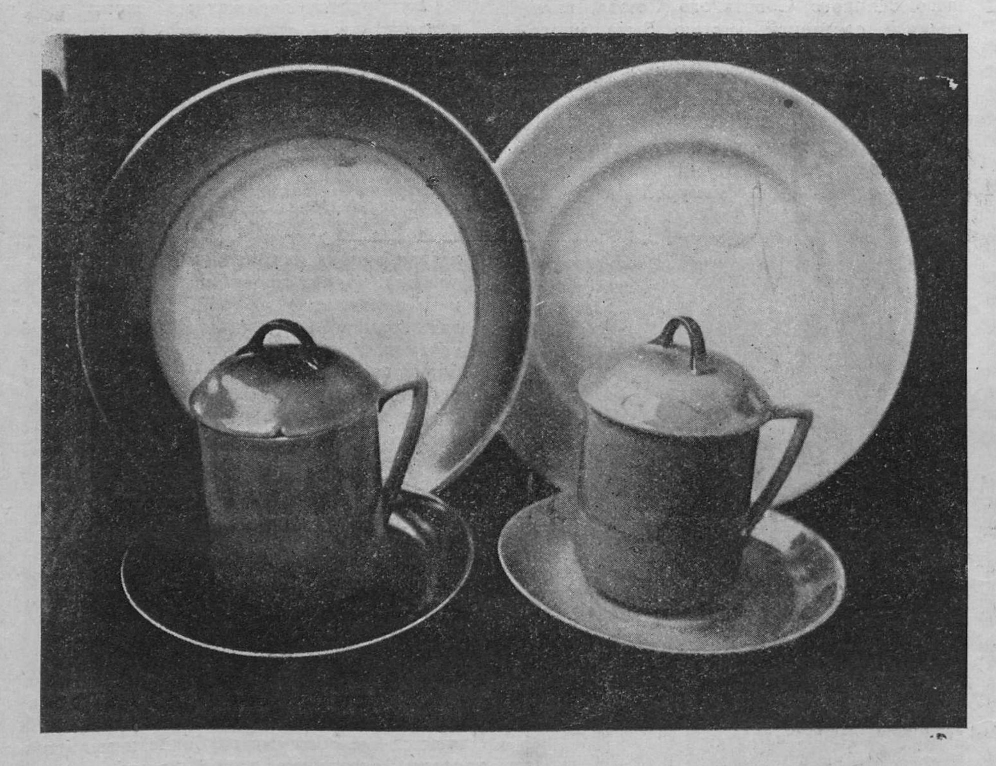
IV. Глиняное формотворчество или рационализация навыворот

Теперь несколько слов относительно «новых форм» керамики (тарелки, бокалы и т. д.).

«Октябрь» всегда и везде разглагольствует о формотворчестве, как о кардинальной важности задач производственных искусств. И вот мы видим результаты двухлетней работы над «формой». Взяты самые обычные глубокие и мелкие тарелки, сделанные точно по образцам рыночных тарелок (форма которых установлена за много, много десятков лет до появления «Октября»). Творцы «новых форм» выкрасили эти тарелки каждую в особый цвет, причем о цвете и его плот-



«Октябрь». Плевательница, сорница и графин.



«Октябрь». Посуда

ности мало подумали. Все цвета бледно-немощные, слизистые. Качество фарфора или фаянса цветом уничтожено. Из об'яснения, приложенного к тарелкам, видно, что различный цвет (дополнительный цвет к цвету кушанья) определяет то кушанье, которое должно подаваться в этой тарелке, и якобы должен усиливать аппетит.

Многим покажется это очень большим, очень новым и удачным изобретением.

Не говоря уже о том, что эта неудачная рационализаторская работа мало имеет отношения к искусству, она в то же время является неудачным плагиатом с системы известного капиталистического рационалиста Тейлора. 2-3 десятка лет тому назад Тейлор применил покраску ручек инструментов в различные цвета (каждый номер напильника или резца имел свой цвет), с целью упрощения отыскания нужного инструмента рабочим. Эта инженерно-рационализаторская работа, с искусством не имеющая ничего общего, применена там, где она дает положительный эффект. Но когда эта же система некритически заимствована и перенесена в другие условия, уничтожающие эту эффективность — изобретение превращается в свою противоположность. Из средства развития производительности труда оно превращается в тормоз этого развития.

В самом деле. На минуту предположим, что это — искусство, и что оно увеличивает аппетит, и посмотрим, что оно вносит в систему обслуживания отдыхающих и больных домов отдыха и санаторий и посетителей общественных столовых. Так как за столом обычно сидят люди, имеющие разный вкус, то они и кушают разные блюда. Следовательно, на столе собираются тарелки всех цветов. А потому, чтобы их пустить снова после употребления, их нужно не только перемыть, но и рассортировать по цветам. Повар не может просто в любую тарелку класть то или иное кушанье, а он должен все время быть в напряжении и думать, какая нужна тарелка — мутно-синяя или мутно-зеленая и т. д.

Вот к чему ведет слепое подражание и преклонение перед абстрактной рациональностью. Вместо того, чтобы поработать над хорошей покраской, попытаться отыскать новые формы (ведь это почетная задача и для «Октября») выражения идеологии, суметь использовать тарелку для большевистской агитации, «Октябрь» занимается «медициной».

По этой же весьма «удачной» системе сделаны и бокалы (кружки с крышечками и блюдцами) для кофе, чаю, киселя и т. д. Неприглядность, рыночность, избитость формы (притом кустарной плохой (выработки) отталкивают зрителя от этих образцов. И конечно, если мы эти «произведения искусства» поставим рядом со средним качеством бокалов и чашек, имеющихся в наших магазинах, то неряшливый и отвратный вид «искусства» «Октября» будет вне конкуренции Но вот графины. Они имеют новую форму. Форма их — конус, основание которого является дном. Вместо пробки графин закрывается стаканчиком, из которого пьют. Эстетство привело к тому, что ради цельности формы эстетствующие «рационалисты» забыли о шейке графина, который обычно служит, как узкое место, ручкой. Но они побоялись приделать и специальную ручку. Таким образом графин, круто сужаясь кверху и не имеющий ручки, совершенно не приспособлен к употреблению (держать в руке его невозможно, особенно наполненный

водой). И, конечно, негигиенично стакан награждать функциями пробки.

V. Функционализм, рационализм... а где же искусство?

В заключение об искусстве оформления мест коллективного быта и наших жилищ.

Говорить о необходимости их оформления, особенно сейчас, при нашем гигантском культ- и жилстроительстве, когда мы приступили к перестройке нашего быта на социалистических началах, когда мы начали строить социалистические города, конечно, не приходится. Сейчас нужно особенно большое напряжение, чтобы наверстать упущенное, чтобы и искусство оформления наших мест коллективного быта и жилищ заняло подобающее ему по значению и праву место. Вот почему образцы мебели и особенно попытка полного оформления комнаты рабочего в доме-коммуне должны быть рассмотрены нами с особой тщательностью.

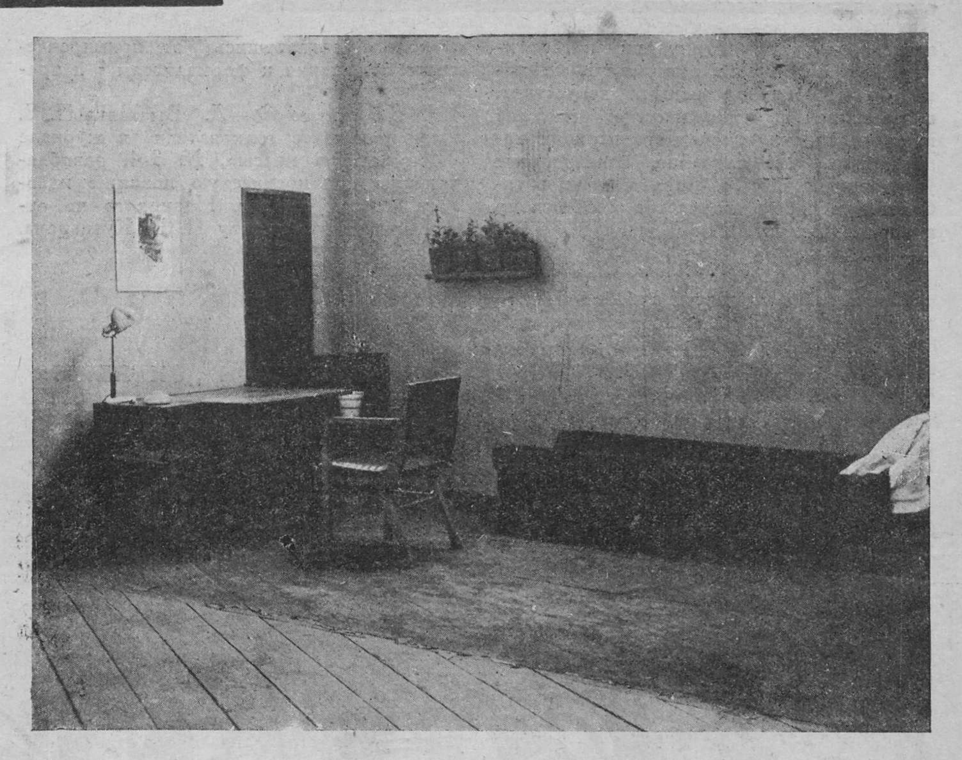
На всех показанных работах лежит печать спешки, рыхлости, недостаточной продуманности. Примерами могут служить установка света за читальным столом, не освещающая читаемой книги, непродуманная расстановка мебели в комнате и пр. Но все же, несмотря на это, необходимо указать, что мы имеем ряд новых и интересных решений, что коллектив работников любит свое дело.

Основной порок всего этого раздела — это порок всего «Октября», самой его установки. Работать в области оформления мест коллективного быта и жилища и ограничиваться на практике функционализмом и рационализмом [1], что вполне приемлемо для любого буржуазного идеолога (при чем выполненное в этом разрезе представляет собой слепое повторение западных образцов) — значит уходить с позиций искусства в технику, это значит оружие искусства отдавать в другие, классово чуждые нам, руки. На практике этот недоучет эмоциональных моментов и отказ от идеологических приводят к такого рода оформлению комнат, вроде демонстрируемой на выставке. Получается не комната рабочего в домекоммуне, а, как заметил один рабочий-посетитель, — тюремная одиночка. Унылая безрадостная комната навряд ли даст возможность рабочему отдохнуть. Она не даст необходимой бодрой и крепкой зарядки, она не будет пособником темпам нашего соцстроительства.

VI. Некоторые итоги

Мы кратко рассмотрели все разделы выставки, кроме живописно-станкового, представленного крайне небольшим количеством вещей случайного порядка, абсолютно между собой не связанных и не дающих всему разделу, если его так можно назвать, никакого цельного облика. Мы не остановились также и на искусствоведческой секции, тем более, что на ошибочность, неверность и вредность многих установок ее указывалось неоднократно.

[1] Декларация «Октября», допускающая даже изобразительные моменты в этом разделе, здесь не только не реализована, но не видно даже и попыток в этом направлении. Очевидно, сами авторы от нее отказались.



«Октябрь». Комната рабочего в доме коммуны



Стул, изобретенный художником «Октября».



Стул, давно применяемый на Западе.

Размеры статьи не позволили остановиться более подробно и полно на всех разделах выставки, приходится пока этим ограничиться. Сделаем некоторые выводы.

Прежде всего необходимо отметить то положительное значение расширенного комплекса искусств, показанных «Октябрем», по сравнению с выставками других художественных об'единений: керамика, работа над костюмом, по металлодеревообработке, работа над фото-монтажом и попытка дать тип жилой комнаты.

Решение этих проблем является обязанностью каждого художественного об'единения, считающего своей задачей активное участие в социалистическом строительстве, желающего шагать в ногу с бурным могучим темпом перестройки нашей жизни на новых, более высоких началах социализма.

И «Октябрь», уже одним тем, что ставит эти вопросы в плоскость показа практических решений их, независимо от того, как он их решает, заслуживает помощи и поддержки.

Но, вместе с тем, эта «выставка-демонстрация» как нельзя лучше подтверждает, что «Октябрь» лишь тогда сможет полно и по настоящему включиться в общий поток социалистического строительства, когда откажется от ряда немарксистско-ленинских установок в вопросах изо-искусства, от политически вредных и ошибочных утверждений, когда он откажется от установок, заключающихся в недооценке станкового искусства на данном

этапе [1], в полном отрицании идеологических и недооценке эмоциональных моментов в производственных искусствах, в неленинском, некритическом подходе к изо-наследству последнего периода капитализма. Не случайно, конечно, эти установки приводят очень многих октябристов в своем творчестве к эстетизму и аполитичности.

Только отказавшись от примиренческого отношения к формалистам [2] и правым попутчикам, «Октябрь» сможет занять правильную позицию на фронте строительства пролетарского изо-искусства, на фронте политической борьбы в области изо.

Ф. Коннов

Я. Цирельсон

[1] Пусть товарищей не смущает наличие некоторого количества больной формализмом станковой живописи на выставке, зато это уживается с ОСА, которая не признает не только станковой, но и монументальной живописи. Еще один пример эклектизма «Октября».

[2] См. статью Ф.—Д. «Выставка П. В. Кузнецова и ее толкователи» в журнале «Искусство в массы», № 3-4, разоблачающую примиренческую позицию идеолога «Октября» тов. Новицкого по отношению к творчеству П. В. Кузнецова.

ПОСВЯЩАЕТСЯ „ОКТЯБРЮ"



Навозну кучу разрывая
Петух сказал вздыхая:
„Хоть бы крупинка от зерна, а то сплошной навоз.
Я только зря испачкал нос".

Реш.



Делякруа — Баррикады

Сильным оружием в руках пролетариата на пути создания своего изо-искусства являются остроотточенные марксистские критика и искусствоведение, освещающие сквозь призму марксизма-ленинизма теорию и практику пролетарского искусства.

Борьба с теретическим оппортунизмом, а равно и теориями, маскирующимися в марксистские одежды и под этим защитным цветом протаскивающие классово-чуждые нам воззрения, является одним из решающих условий нашего наступления на буржуазное искусство и его влияние на попутчиков.

Печатаемой ниже статьей тов. Знаменского редакция открывает на страницах нашего журнала обсуждение вопросов марксистского искусствоведения.

РЕДАКЦИЯ

Идеологическое вредительство под дымовой завесой псевдо-марксистской фразеологии *)

(Об одном из тех, кто мешает пролетариату овладеть изо-искусством)

(Статья дискуссионная)

В жизни нашего советского изобразительного искусства мы переживаем переходный период. Пролетариат еще недостаточно критически преодолел художественное наследство. И вот, в тот момент, когда воинствующая против враждебных ему классов пролетарская художественная тематика еще только развертывается, ищет соответствующие формы и пути к массам, выступают люди, дискредитирующие, презрительно поносящие наиболее доходчивые к массам основные художественные формы, в которых эта воинствующая, в наших условиях пролетарская тематика может получить и уже получает свое яркое воплощение. Речь идет о живописи вообще и о станковой живописи, которую стараются угробить современные «теоретики» искусства, вроде А. А. Федорова-Давыдова, Гинсбурга, Гана, Б. Арватова и др. В результате такого «отрицания» задерживается овладение пролетариатом этим искусством, не стимулируются и искусственно заглушаются работа и учеба необходимейших нам в условиях пролетарской диктатуры кадров пропагандистов-станковистов.

Таким образом классовой борьбе на художественном фронте наносится тяжелый удар, — из рук пролетариата вырывается кисть, которую он приготовил, чтобы картиной поражать врага.

А так как эти теоретики выступали и выступают в роли представителей теории марксизма, то является совершенно необходимым показать, какова истинная природа их взглядов.

Теория интересующего нас антистанксвистского течения складывается из следующих основных моментов:

1) Безапелляционное постулирование характера станковизма, как формы, свойственной исключительно буржуазным капиталистическим отношениям.

2) Абстрагирование от социально-исторического анализа и, в частности, от классовой борьбы в искусстве.

3) Формалистический план анализа художественных произведений.

4) Критика современной художественной станковой продукции с точки зрения формальных достижений.

5) Тенденциозное использование в целях оправдания своего отрицания станковизма диалектической формулы единства формы и содержания, неискренность и тенденциозность применения именно этой формулы обнаруживаются особенно в априорном, исходном положении о примате формы над содержанием.

В настоящей статье мы коснемся первых четырех элементов концепции, поскольку они нашли свое яркое выражение в произведениях и высказываниях одного из представителей разбираемой нами формалистической школы — А. А. Федорова-Давыдова.

Уже в целом ряде журнальных статей разоблачена антимарксистская сущность литературных выступлений этого искусствоведа. Так, напр., тов. Пельше детально развил ту мысль, что разбираемый им автор игнорирует потребительную ценность художественных произведений для воспринимающей их рабочей массы [1].

В. М. Фриче в своих очерках «Проблемы искусствоведения» также подверг сомнению построения Фед.-Давыдова, «как по их исходной точке, так и по их формалистическому уклону».

Тов. Острецов [2] коротко и сильно ударил по недиалектичности, формализму метода А. А. Федорова-Давыдова. Он указывает, как «игнорирование социально исторической идейной природы стиля превращает самые убедительные для формалиста категории во внеисторические абстракции».

Тем не менее, несмотря на совершенную правильность критики со стороны всех указанных авторов, находятся еще люди, особенно из учащейся молодежи, которые верят прорицаниям нового «пророка» и теоретика «внутренней диалектики» формальных категорий. Разберемся в ней поближе.

[1] См. статью Пельше — Советское искусство, 1928 г., № 6 «О задачах и методах художественной критики».

[2] Острецов — «Разоблаченный эклектизм». Книга и Революция, № 11, 1930 г.

Прежде всего, об основаниях этой теории [3].

«Станковая картина, — говорит Федоров-Давыдов, — есть вид товарной движимой ценности, возникающей вместе и существующей в меру роста товарного хозяйства... Станковизм зарождается и развивается уже при торговом капитализме»... [4].

Федоров-Давыдов утверждает, что станковое искусство возникло только в условиях развертывающихся товарных рыночных отношений.

Порожденное торговым капитализмом станковое искусство вместе же с капитализмом и должно «окончательно» отмереть.

Такова несложная теория. Весь смысл ее состоит в утверждении абсолютно буржуазной сущности станковизма, кажущейся Ф.-Давыдову имманентно-заложенной в этом виде художественной продукции. Именно это и утверждает Ф.-Давыдов, говоря, что... «станковая картина, как производственная форма, и станковизм, как стилистическая категория, по самой природе являются буржуазными и иными быть не могут».

Свое утверждение Ф.-Давыдов подкрепляет авторитетами Б. Арватова и В. М. Фриче, которые, де, «с достаточной определенностью и убедительностью вскрыли экономическую природу станковизма, как товарной единицы в искусстве». На первый взгляд кажется странной ссылка на этих столь отличных «по самой своей природе» авторов.

Но Федоров-Давыдов «все может», ему, при его непринужденности, все дозволено. Однако, на самом деле, он не умеет пользоваться ни тем и ни другим автором, ни методом марксизма.

Действительно, Арватов развивал еще в 1923 г. теорию отмирания станковой

[3] Ф.-Давыдов — «Русское искусство промышленного капитализма», стр. 170—172.

[4] Там-же, стр. 170— 171.

живописи и устанавливал ее исключительно буржуазный характер, но даже этот автор признавал в той же своей брошюре [1], что еще до появления на историческом поле торгового капитала и рыночных отношений станковое искусство существовало и в России и в Италии в виде икон и картин религиозного содержания. А. Федоров-Давыдов на это не обратил серьезного внимания. Другой из авторитетов, на которого по недоразумению ссылается Ф.-Д., В. М. Фриче, в своих очерках социологии искусств приводит бесчисленное количество примеров исполнения художниками на заказ произведений станкового искусства в те эпохи, когда рыночные отношения еще не развивались, когда сами художники являлись элементами хозяйства феодальных поместий, будь то придворные мастера, «верховные скульпторы» древнего Египта или монахи средневековых монастырей или, наконец, крепостные наших помещиков 18—19 вв. [2].

Являлись ли произведения этих мастеров товаром, несмотря на то, что они производились ими не для собственного потребления? Нет, конечно. Для того, чтобы стать товаром, «продукт должен быть передан посредством обмена в руки того, кому он служит в качестве потребительской стоимости» [3]. В феодальном же обществе картина отнюдь не являлась предметом обмена. Это — истина для всякого, читавшего сочинения Маркса. Но для Федорова-Давыдова она необязательна. Для него важна не экономическая характеристика товара, а потребительская форма, в которую облекается продукт. Раз художественное произведение выходит из под резца и кисти художника в форме станковой картины (или иконы, или скульптуры) и в этой форме ее застает развивающееся меновое хозяйство, — значит, рассуждает Федоров-Давыдов, такая картина «по самой своей природе» буржуазна.

Ложность такого толкования очевидна. Он, как мы видим, игнорирует не только принципы политэкономии, но и отвлекается от данных истории [4]...

Допустив ошибку в определении происхождения станкового искусства, Федоров-Давыдов приходит и к неправильным же выводам. К ним неизбежно ведет его усвоенная им манера пренебрегать принципами диалектики и оперировать своеобразной идеалистической имманентной логикой.

Этот его способ мышления был отмечен В. М. Фриче еще при анализе им первой большой работы «считающего себя марксистом» Федорова-Давыдова («Марксистской истории искусств»).

Уже здесь Федорову-Давыдову было указано, что нельзя говорить о вызревании одного художественного стиля в недрах другого стиля [5]. Но если Ф. Д. игнорирует и извращает Маркса, то что для него Фриче?

В вышедшей в 1929 г. книге «Русское искусство промышленного капитализма» Ф. Д. целиком повторяет указанную В. М. Фриче ошибку и углубляет ее принципиальной защитой своего абстрактного метода по способу не классового исторического, а типологического исследования.

...«Абстрактность типологического исследования, пишет Ф. Д., является не недостатком, а, наоборот, его достоинством»...

И, вот, на протяжении двухсот страниц тянется цепь имманентного развития и самодовлеющего перехода одной категории в другую. Так, пейзаж сменяется натюр-мортом после того, как он «выполнил свою задачу обессюжетивания живописи». Пейзаж, как некий демиург искусства и не что иное, преодолевает жанровую живопись. Система приемов изобразительного искусства также имеет свою внутреннюю логику развития — от проблемы света к проблеме воздуха, от нее— через плоскостность, — к орнаментальности, затем — через синтетическое пятно и систему мазков к декоративному панно.

Никакого социологического анализа! Никаких внешних влияний! Урезав методологически свое исследование, Ф.-Д. проявляет произвол и в выводе. Придя к заключению о вырождении буржуазной живописи и растворении ее в «технологизме», Ф.-Д. заключает о гибели всего живописного искусства вообще (очевидно внеклассового?!).

Пессимистической оценке перспектив дальнейшего развития станковой живописи, даваемой Ф.-Д-ым, нам хочется противопоставить бодрый и единственно диалектический вывод т. И. Маца, усматривающего в современном искусстве новые возможности, которые, отвергая сюжетную однократность старых сюжетных форм, не только сохраняют жизнеспособность станковой живописи, но и дают ей новое, вполне вяжущееся с новым типом искусства содержание [6].

Именно по этой линии диалектического синтеза — выявления, трактовки и развертывания всего художественного (нашего классового!!) образа в целом (а не только внешних приемов искусства, как мыслит Ф.-Давыдов) — пойдет новая живопись.

Таким образом та бездейность, к которой пришла современная буржуазная живопись, будет преодолена в искусстве пролетариата, который насытит ее жизнью и боевой классовой идеологией. В таком плане диалектическое превращение станковой живописи есть явление совершенно положительное и обусловленное классовыми интересами пролетариата.

Ф.-Давыдов видит конец живописного станковизма в том, что последний в произведениях буржуазных художников потерял боевое идейное содержание. Факт, констатированный совершенно правильно. Но почему Ф.-Давыдов не видит ростков искусства в произведениях тех художников, которые приближаются к пролетариату, которые вносят в живопись моменты классовой борьбы и соответственно своим силам выражают пролетарскую идеологию этой борьбы?

Это об'ясняется основным его исходным положением о якобы внутренне заложенной и живописном станковизме буржуазной сущности. Погибает буржуазия — и нет места станковой картине и рисунку в дальнейшей истории человечества. Для Ф.-Д. вместе с буржуазией гибнет и вся живопись.

Это фетишизирование буржуазного живописного искусства в свою очередь вытекает из того, что Ф.-Д. является рупором буржуазной идеологии в искусстве [7].

Для людей, слыхавших А. А. Федорова-Давыдова, такое утверждение покажется, может быть, странным. Ведь он не раз заявлял о своем признании марксизма. Но немного терпения — и мы докажем свое положение.

Возьмем расценку им роли русской буржуазии в ряду других классов. С точки зрения Ф.-Д.-ва буржуазия 90 и 900 гг. была аполитична, а живопись ее являлась безвредным и безопасным суррогатом либерализма. Вследствие невинности буржуазного либерализма и аполитичности буржуазии, искусство, по словам Ф.-Д., расценивается ею исключительно только за его внешнюю красивость, блеск и богатство. «Что им было до идейного содержания, до сущности эмоции? — лишь бы помоднее, да почуднее» — заявляет Ф.-Давыдов [8].

Не ясно ли для каждого марксиста, что эти утверждения Ф.-Д-ва списаны им из буржуазных же теорий искусства. Что значит не видеть в аполитичности и асоциальности искусства его специфической политической тенденции? Не является ли это бессильным шлепаньем по указке буржуазной идеологии?

Разве, несмотря на фактическую политическую импотенцию, в головах буржуазии не маячили «бессмысленные мечтания»? Разве Бенуа, воспроизводивший королевскую пышность французского двора 18 века, не выражал страстной тоски верхних слоев русской буржуазии по власти и связанным с ней в представлении буржуа возможностям?

А серовские и репинские портреты всевозможных Морозовых, Гиршманов и проч. буржуа — не есть ли это классово-самодовольное утверждение буржуазии, осознание ею полной готовности ее встать на капитанскую вышку государственного корабля?

А полотна политически-бесхребетного И. Е. Репина, писанные до 1905 г. («Крестный ход», «Бурлаки», «Не ждали» и др.) — не означают ли они протеста буржуазии против всего полицейско-дворянского бюрократического режима самодержавия?

Почему Ф.-Давыдов не видит в «аполитической и асоциальной» живописи годов реакции наслажденческое настроение буржуазии, удовлетворенной (временно) достигнутыми результатами революционных годов и успокоенной рассеянием «ужасов революции». Совсем

---

1 Б. Арватов — «Искусство и массы» — ГИЗ, М., 1923, стр. 27.

2 В. М. Фирче — «Социология искусства»—М., ГИЗ, 1930 г., стр. 37—39.

3 К. Маркс. и Ф. Энгельс — «Капитал», т. 1-й.

4 Абстрагирование от исторических фактов, построение своих рассуждений по принципу типологических, а не социально-исторических связей, Федоров-Давыдов, как известно, ставит себе в особую заслугу. Куда ведет и откуда исходит этот способ мышления, мы покажем ниже.

5 В. М. Фриче. «Проблемы искусствоведения», М. ГИЗ, 1930 г., стр. 95—97. (третье издание).

6 И. Маца — «Искусство эпохи зрелого капитализма на Западе» стр. 249.

7 Читателя не должно смущать, что Ф.-Д. говорит о предстоящей гибели буржуазии: ведь самые чистокровные буржуа (В. Зомбарт, Шпенгле и пр.) не отрицают этой перспективы.

8 Цитиров. сочинение, стр. 184, 186, 192, 195, 206.

иначе обнаруживает себя буржуазия в области художества с момента начала империалистической войны. Адэкватным выражением ее настроений того времени является политический плакат и открыточный лубок. Кто из нас не помнит патриотических плакатов о выигрышных займах, о помощи «героям фронта», слащавых фигур «Великой России» и пр. и пр., звавших российского обывателя к выполнению «гражданского долга»?

Очевидно и здесь Ф.-Давыдов напутал, говоря об аполитизме буржуазии начала 900-х годов и не остановившись на дальнейших этапах ее существования.

Причины же ф.-давыдовской путаницы кроются в том, что его вовсе не интересуют вопросы классовой борьбы в искусстве. И его установка находится в классовой отчужденности по отношению идеологии пролетариата.

Игнорируя положение исторического материализма, что всякое научное исследование должно быть историческим, Ф.-Давыдов противопоставляет ему свои научные интересы абстрактного идеалистического анализа.

Об'ясняет свою позицию он в следующих выражениях:

...«Основных социологических подхода — два. Историка общественных форм искусство интересует, как одно из проявлений данного состояния общества, его классовой борьбы, мировоззрений различных группировок. Он исходит из данной социальной ситуации и в искусстве ищет иллюстраций своим положениям. Искусствоведа интересует само искусство, как определенный вид социальной человеческой деятельности, интересуют законы и механизм исторических проявлений этой деятельности...»

...«Соответственно с этим, говорит Ф.-Д., я не анализирую вопросов классовой психологии и идеологии различных социальных групп потребителей и производителей искусства»...

...«Анализ классово-идеологического смысла этих мотивировок (тех или иных художественных приемов (Н. З) оставляются мною в стороне. Я делаю, заключает Ф.-Давыдов, это не потому, что отрицаю все эти вопросы, а просто потому, что они лежат вне основного интересующего меня круга вопросов» [1].

В качестве «считающего себя марксистом», как он сам себя называет, Ф.-Давыдов великодушно соглашается не отрицать вопросов классовой борьбы. Но разве не так же делает и буржуа? Ведь буржуазия тоже не отрицает ее, она ее активно ведет (по универсальному принципу: «это делают, но об этом не говорят»), но всякий раз, когда ее уличают в ведении классовой борьбы, она прикрывается идеалистической ширмой абстрактных мотивов.

Федоровскому индифферентизму к вопросам классовой борьбы уже давно в нашей литературе дана соответствующая характеристика, как одной из разновидностей общественного (или классового или группового) настроения [2]. В условиях нашей современной действительности всякий подобный индифферентизм является антипролетарским, льющим воду на жернова буржуазной крупорушки.

В своем трактовании буржуазной живописи, как аполитичной, искусства для искусства или для забавы, Ф.-Давыдов как-то не учел того, что буржуазия содержала живопись не только для себя, но и «для народа», в частности — в форме созидания общественных музеев, посредством которых в массах выковывалась определенная идеология, нужная бужуазии не как отдельным персонам, отдельным буржуа, наслаждавшимся искусством, а как господствующему классу.

Таким образом Ф.-Давыдов проглядел политическую роль буржуазного искусства, сведя весь вопрос только к удовлетворению индивидуальных вкусов отдельных буржуазных эпикурейцев.

Вместе с тем Ф.—Д. отвлекся от возникновения в недрах старого буржуазного искусства ростков живописи нового класса.

Ф.-Д. не оценил по достоинству фактов классовой борьбы, сопровождавших появление на свет живописи пролетариата.

Между тем, разве неизвестны Ф.-Давыдову такие факты, как аресты и ссылки Калинниченко и др. художников, пытавшихся еще при царизме выразить идеологию борьбы революционных классов? А политическая сатира таких художников, как Добужинский, Кустодиев, Иванов, С. В. в журналах 1905—1906 гг. («Жупел», «Зритель», «Леший», «Адская Почта» и др.) — разве она не подвергалась репрессиям даже в самые месяцы «свобод»?

Для Ф.-Д. — «пролетариат просто художественно некультурен и прежде, чем иметь свое искусство, он должен еще изучить и осознать все старое искусство [3].

Он подходит к картине академически, как педант художественного ремесла, а политической роли творческих попыток пролетариата не замечает. Пред'являя к рабочему классу требования «изучить и осознать», он не признает вообще за искусством пролетариата никаких достоинств и презрительно ставит в кавычки революционность картин народнических художников, вроде Ярошенко, Савицкого и т. п. Конечно, творчество этих художников еще не равнозначно с пролетарским искусством. Но оно шло в ногу с поступательным движением пролетариата, оно сопутствовало ему в его борьбе с самодержавием и, хотя пропитанное подчас народническими настроениями, оно будило и будит и посейчас еще в пролетариате классовую ненависть к господствовавшим классам и царскому правительству; тем самым, картины этих художников выполняют всамделишнюю революционную роль, а сами они являются своеобразными вехами в истории развития, в становлении пролетарского искусства, являются его непосредственными предшественниками.

В бурях и грозах классовой борьбы отвоевывает пролетариат свои позиции и в области искусства. В наше время, в условиях диктатуры пролетариата, творчество его не может не быть активным участником строительства социализма, популяризатором его, вдохновителем борющегося пролетариата на путях преодоления новых трудностей, певцом достигнутых побед. Вот почему искусство пролетариата необходимо должно быть пронизано конкретным идейным содержанем, а следовательно, неизбежно основной формой его проявления должна быть станковая картина, плакат, лубок и проч. формы изобразительного творчества. Поэтому постоянное повторение юному пролетарскому станковому искусству: «а всетаки ты не существуешь, так как ты уже погибло, растворившись в технологизме, еще находясь в материнской утробе буржуазного искусства», — разве это утверждение содействует идеологизированию, насыщению идейным содержанием изобразительного искусства пролетариата? Разве это не отводит пролетариат в сторону от идеологии, назад — к беспредметности, к технологизму, т. е. к тем же старым тупикам буржуазного искусства?

Наконец, разве это не закрывает пролетарскому станковизму перспектив роста? В свете этой принципиальной установки является понятной практическая деятельность Ф.-Давыдова в Третьяковской галлерее, трогательно совпадающая по своим результатам с характером деятельности прежнего руководства галлереи, удаленного оттуда за идеалистическое, несоветское направление полтора года тому назад.

Из многочисленных картин этого огромного музея вплоть до последнего времени советское содержание имели только две (!!) картины, и с этим явлением Ф.-Давыдов мирился полтора года своей работы в галлерее! Мало того, им уделяется исключительное внимание тем течениям изо-искусства, которые, по собственному признанию Ф.-Д.,[4] усвоила себе живопись разлагающегося капитализма. Чтобы в этом убедиться, достаточно пройтись по Третьяковской галлерее, в которой целый ряд зал посвящен именно этого рода художникам.

Дискредитировать искусство «неученого и неграмотного» пролетариата[5], отказывать ему в перспективе роста, издеваться над его стимулирующей ролью в классовой борьбе — могут только элементы, прикрывающие себя внешним признанием марксизма, а на практике вредящие делу пролетариата.

Если бы Федоров-Давыдов был рядовой искусствовед, мы не стали бы писать. Мало ли у нас людей, извращающих марксизм? Но Федоров-Давыдов является фигурой, игравшей и еще играющей в области искусства довольно видную роль в Третьяковской галлерее, в вузах, даже в Комакадемии.

Это обстоятельство придает вопросу, затронутому нами, чрезвычайно существенное значение.

Над ним должны задуматься все те, кому не безынтересна обстановка, в которой развивается в наше время пролетарское изо-искусство.

Н. Знаменский

---

[1] Ф.-Давыдов — «Русское искусство промышл. капитализма», стр. 6-7.

[2] Плеханов, т. 5, стр. 306.

[3] Ф.-Давыдов — «Маркс. ист. иск.», стр. 178.

[4] Ф.—Д. Марксистская история искусства».

[5] Пусть при этом не подумает ктонибудь, что под искусством пролетариата мы разумеем картины, написанные только самими рабочими, точно так же, как для того, чтобы выражать идеологию мелкого буржуа, вовсе не нужно быть мелким лавочником.

ТРЕТЬЯКОВКА в тисках формализма

(Из материалов обследования Третьяковской галлереи рабочими бригадами НК РКИ РСФСР)

Серьезное искривление классовой линии в работе галлереи заставило уделить значительное внимание содержанию и направлению ее работы.

Работа галлереи была направлена не в сторону максимального приближения к массам, а наоборот, в сторону отрыва от масс. Если не падала посещаемость галлереи, а за последне 10 лет даже повысилась на 50%, то это об'ясняется исключительно общим повышением культурных запросов масс после Октябрьской революции.

Начиная с 1918 г. и до настоящего времени систематически проводится свертывание основных коллекций галлереи, которым она обязана своей необычайной популярностью в самых широких массах. Идет беспрерывное вытеснение (с 17 зал в 1917 г. до 8 зал в 1930 г.) коллекции русских картин 2-й половины 19 в., которая состояла, главным образом, из реалистических общественно-содержательных картин, понятных для массового зрителя. Число этих картин — главным образом передвижников — упало за 12 лет с 1.200 до 450!

Это изменение состава картин и рисунков галлереи имело одну цель: формалистически выхолостить галлерею, обесценить ее для массового зрителя.

В запас снесены тысячи произведений, значительных по содержанию и достаточно высоких по своим художественным качествам, напр., известные вещи С. В. Иванова — «У ворот тюрьмы», его же — «Переселенцы в вагоне», Репина И. Е. — «Деревенская изба», Архипова А. Е. — «Пьяница» и др.

При отсутствии организованного обслуживания рабочих центров, планового (постоянно и на сроки) пополнения крупнейших провинциальных музеев за счет переполненного запаса, ценные, нередко уникальные вещи неожиданно выбрасывались на произвол судьбы, без учета условий их хранения в новом месте и возможностей наилучшего использования для масс. Чем об'яснить, например, передачу в музейный фонд картины И. Е. Репина «Мостовщики» — единственной, написанной им из жизни рабочих, если не считать его «Бурлаков»?

Беспощадное освобождение зал от ценнейших произведений происходило ради расширения места для живописи дворянской и буржуазно-упадочнической, одинаково далеких современному зрителю, а также для иконописи!

За счет основного собрания галлереи расширен отдел 18 века и 1-й половины 19-го. Одной Екатерины II выставлено 13 портретов. Первые залы галлереи превращены в место изучения родословной графов и князей. В первые годы революции единственная иконная комната Третьяковых была свернута, теперь же возникла «теория»: икона — лучший антирелигиозный экспонат, и поэтому под иконы отведено три зала.

В 1927/28 гг. был развернут на целый этаж отдел «Новейшей живописи». Несмотря на то, что отдел строился во время революции, революция в произведениях (кроме двух картин на всю коллекцию) не получила своего отражения.

В покупочной деятельности галлереи проводилась определенная тенденция пополнять галлерею преимущественно формалистическим «левым» искусством. Особенное упорство проявлено в нежелании приобретать произведения, отображающие наше строительство, новый советский быт, а также историко-революционные темы.

За 12 лет галлерея пополнилась всего 5-ю картинами, посвященными советской тематике, из коих в залах только 2.

По тематике большинство купленных произведений относится к числу пейзажей, натюр-мортов, автопортретов, портретов жен художников и натурщиц.

На ассигнованные 7½ т. р. было куплено 13 картин маслом, из коих 7 пейзажей, 3 натюр-морта, 2 статуэтки и 59 рисунков и гравюр, среди которых 33 пейзажа, а остальные сюжеты вроде «Перед зеркалом», «Этюд нагого тела» и т. д., также израсходованы были 50.000 руб., отпущенных галлерее правительством в 1927 г., и все остальные ассигнования. В покупках никакой связи с современностью не видно: Егорова — «Святой Себастьян» (300 р.), Ломтева — «Воскрешение Лазаря». Неизвестно, почему приобретена целая серия картин (8 шт.) эмигрантов художников, живущих за пределами СССР, Ларионова («В кафэ», «Бульвар», «Купальщицы» и др.) и Гончаровой («Женский портрет», «Купанье» и др.), представленных в галлерее к тому же достаточно сильно и до этой покупки.

«Совершенно отсутствуют ахровские картины, — пишет студент 1 МГУ тов. Иванов В. в выставленной РКИ тетради. Если задача Третьяковской галлереи — показ всех направлений живописи, то показ новейшего революционного направления необходим».

Покупки делались, как было сказано выше, главным образом у группировок и художников, явно избегающих современности или принадлежащих к формально-«левому» крылу: у «Бубнового валета» было куплено из 50.000 р. на 9.300 руб. (18,8%), у общества «4 искусства» на 5.650 р. (11,4%), у ОСТ на 1.900 р. (3,8%), у о-ва «Маковец» на 1.000 р. (2%), и у отдельных художников на 14.945 р. (30%).

Ем. Ярославский, побывавший в галлерее в мае 1928 г., так говорит о своем посещении («Известия ЦИК СССР и ВЦИК» за 20/V 1928 г.):

«Я недавно зашел в Третьяковскую галлерею, я не был там несколько лет, — пришел туда и все осмотрел. Где же Октябрьская революция? Где же то, что мы пережили? Разве Третьяковская галлерея не приобретала картин? Говорят, что приобретала. Я читал даже в газете, что картины сложены штабелями. Не знаю, может быть, это новый способ расстановки картин штабелями, но во всяком случае я не видел там ни одной картины художников АХР. Может быть есть где-нибудь в штабелях, но на стенах я не видел ни одной.

Я ходил с двумя рабочими, которые меня просили им немного рассказать о картинах. Я не знал, что там нет ни одной картины о революции, что в самой большой картинной галлерее Москвы мы не увидим ни одной картины, отображающей Октябрьскую революцию».

С тех пор прошло два года, сменилось руководство галлереи, а галлерея ничуть не изменилась.

Относительно отбора картин в галлерее зав. новейшим отделом гр. Федоров-Давыдов говорит, что ранее, при прежнем правлении, до 1928 г., отбор производился по принципу эстетической значимости картины (причем следует отметить, что качество определялось работниками галлереи в полном противоречии с мнением массового зрителя, с вызывающим пренебрежением к нему: эстетически-значимыми признавались, как сказано выше, картины беспредметнические, формалистические, буржуазно-извращенческие по форме), а теперь, по мнению того же гр. Федорова-Давыдова, галлерея принимает во внимание, что зритель требует от картины социально-политической значимости и отбирает картины по этому принципу. Но, несмотря на это, старый принцип остался на деле руководящим принципом. Хорошую тематическую картину можно получить только посредством заказа; другие музеи давно уже вступили на путь организованного заказа картин по заранее разработанным темам, напр., Музей революции, Музей Красной армии и др.

Все оставшиеся и вновь экспонированные картины развешаны как бы с нарочитой целью помешать их политико-просветительному использованию. Такие одиозные фигуры, как капиталисты Гиршман и Морозов, князь Куракин и т. д., висят не рядом с изображением тех, на беспощадной эксплоатации кого они жирели, не в противопоставлении рабочим и крестьянам, а в приятном окружении родственников и красавиц — княжен и графинь. Вместо классового подхода — создание трогательных семейных уголков. Эта развеска определенно препятствует использованию живописи, как орудия в нашей классовой борьбе. Ни в какой степени нельзя возражать против экспозиции картин, чуждых нам по содержанию (портретов знати и т. п.), исполненных первоклассными мастерами, но, конечно, не за счет действующих в нужном направлении, и развешивать их нужно совсем по другому.

Тематика при развеске почти не учитывается, и картины резко различные по содержанию во многих случаях висят в непосредственном соседстве: известная революционная картина И. Е. Репина «Террористы» висит в таком нелепом окружении: с одной стороны — большой портрет нарядной декольтированной дамы, с другой стороны — три пейзажа, а внизу — большая веселая картина «Вечерницы».

Таких примеров сколько угодно.

Содержание картины, — вот чем в первую очередь интересуется современный массовый зритель. Оно — в загоне. Вопросы техники и стиля имеют бесспорное значение для художников, учащихся изо-школ, изо-кружковцев, специалистов-искусствоведов и т. п., но эти категории вместе в общей массе посетителей галлереи составляют всего 1,5%!

Организовать впечатлением массового зрителя, усилить политико-просветительное воздействие живописи можно умелыми надписями. Необходимых пояснений нет даже возле картин, непонятных и беспредметных. Враждебная нам буржуазно-упадочническая живопись Гончаровой, Альтмана, Шагала и др. не обозначена, как буржуазная, а так как галлерея своими экскурсоводами обслуживает всего 6,8% из 300 тысяч посетителей, то очень многие из зрителей не-художников, принимают эти картины за советские и негодуют на вырождение советской живописи, на ее бездарность и бессодержательность. Много жалоб на отсутствие пояснений, на то, что недостаточно путеводителей. Бесчисленное число раз повторяются жалобы на то, что одиночки предоставлены сами себе, а одиночек 3/5 общего числа посетителей. «Этикетаж мало дает зрителю представления о картине. Хорошо было бы, если бы давалась надпись о той эпохе, когда рисовалась картина, цель художника, которую хотел выявить в каотине, а также краткое содержание». «Путеводители переработать так, чтобы они об'ясняли живопись с общественной точки зрения» (группа студентов — членов ВКП(б).

Если руководители экскурсий, говоря о формальных качествах картин, иногда и касаются условий жизни художников и происхождения формальных группировок, то об общественных проблемах, нашедших отражение в сюжете той или иной картины, они считают говорить ниже своего достоинства: «это ведь уже не искусство, политграмота надоела». Студент Одесского кино-техникума т. Карпов пишет: «Все в галлерее для приезжающего замечательно интересно. Немного странно, когда прислушиваешься к об'яснению людей, которые сопровождают экскурсию, что они больше останавливаются на технике художника и истории живописи и очень мало на социальной сущности искусства. Это по-моему важно».

«Приходится лишь удивляться, что на 13-м году пролетарской революции в галлерее нет ни одного портрета наших вождей», — пишет рабфаковец из Киева. Один портрет (рисунок), впрочем, в галлерее имеется, — это портрет Ольминского, старого соратника Ленина. Да и этому единственному портрету не повезло. Он вначале висел под фамилией «Ольшинского». И только после многократных заявлений надпись на портрете была исправлена. Рабочий-ткач фабрики № 1 в Иванове т. Зиновьев пишет: «Ни одной картины о пролетарской массе. Не видно ни изображений нашей великой социальной стройки. Нет картин, которые горели бы пламенем великого энтузиазма ударных бригад, колхозного движения. А от формальных исканий художников, рисующих всевозможные «Тыквы», натюр-морты, нам ни холодно, ни жарко, да и для чистого искусства они едва ли так ценны»... Теперешние «идеологии» Третьяковки вроде гр. Федорова-Давыдова за живописью признают одно лишь прикладное и украшательное значение.

Рабочий Бржозовский В. А., член ВКП(б), пишет: «На меня Третьяковская галлерея произвела глубокое впечатление, за исключением нижнего этажа, где помещаются картины различных художников, т. е. это картины футуристов, кубистов и т. д. Сколько ни пытался всмотреться и понять смысл художеств, я не мог полностью понять, и для меня осталось все это художество непонятным. Не мешало бы этот отдел из'ять и дать что-нибудь понятное для рабочих, или, если это нужно для истории художеств, то этот отдел не так расширять, как он у вас есть».

О картине Гончарова «Смерть Марата», которую рабочие-бригадники отнесли к числу контрреволюционных (Марат изображен в виде лягушки), комсомолец Пермяков пишет: «Ведь это чорт знает, что такое, но только не картина».

Есть записи еще более лаконические: «Я, кажется, от такого искусства сошел с ума». «От такой «красоты» обалдеть можно». «Убейте меня, — ничего не пойму» и т. д.

Зав. отделом гр. Федоров-Давыдов считает, что «анкетное исследование потребностей масс — поверхностно, пользоваться им — хвостизм».

Полным пренебрежением к рабочему зрителю и калечением исторически сложившейся галлереи дело не ограничивается: готовится окончательная ликвидация Третьяковки, как картинной галлереи, даже как вообще художественного музея.

По словам гр. Федорова-Давыдова (доклад в галлерее в 1929 г.); «музеи станковой живописи надо «дополнить другими видами искусства, но не расширяя, а заставляя медленно это искусство перерождаться в своих элементах, чтобы в конце концов впоследствии музеи эти сами упразднились».

Галлерея около года занята поисками экспонатов и подготовкой развески картин по комплексному методу, именуемому гр. Федоровым-Давыдовым не иначе, как «марксистской экспозицией».

Правление поставило себе целью провести предложенную гр. Федоровым-Давыдовым развеску в три приема в течение ближайшего года по всей галлерее. Кроме картин хотят выставить театральные декорации, надгробия, фарфор, бронзу, мебель, а также выдержки из архивных документов и прессы, из публицистических и правительственных указов, мемуаров и т. д. Весь тот новый материал, который предполагается ввести в галлерею, несомненно, сильнейшим образом должен отвлекать внимание зрителя от станковой картины и мешать ему сосредоточиться на ней.

«Реформа» неминуемо ликвидирует Третьяковку, как картинную галлерею, превращая ее из музея станковой живописи в музей самых разнообразных по своему характеру экспонатов. Экспозиция, вскрывающая бытовую обстановку различных классов, законна и имеет все предпосылки в таком музее, как Исторический музей, располагающий как живописью и скульптурой, так и предметами быта, но введение ее в картинной галлерее и тем самым ликвидация последней может об'ясняться только влиянием модных в последнее время буржуазных «теорий», требующих ликвидации станковой живописи, отрицающих ее роль и значение в классовой борьбе — в деле идеологического воздействия на массы.

Это положение получает определенный политический смысл, если учесть, что станковая картина (и репродукции с нее) до Октябрьской революции служили почти исключительно целям господствующих классов и только теперь начинают служить пролетариату, могут быть использованы, как мощное орудие эмоционального воздействия на массы в нужном направлении. Интерес к тематической станковой картине со стороны массового зрителя возрастает с каждым годом.

Прежде, чем проводить в галлерее такую «реформу», казалось бы, правлению следовало бы привлечь к обсуждению и рабочую массу и всю советскую общественность через печать, собрания на предприятиях и т. п. Ничего этого сделано не было.

Об экспозиции с точки зрения содержания (тематики) картин, а не формы, о марксистском ее построении по тематическим комплексам под углом зрения превращения галлереи из «ученой» кладовой в политическую трибуну, ни гр. Федоровым-Давыдовым, никем другим из состава правления вопрос ни разу не возбуждался.

Между тем эта тематическая перевеска требуется прежде всего.

Привлеченные к консультации научно-марксистские силы Комакадемии (тт. Маца, Пельше) считают бесспорно необходимым не менее 2/5 всей экспозиционной площади отдать под живопись, подобранную тематически. Необходимо ударить по рукам тех, кто под шумок беспардонно расправляется с ценнейшим мировым собранием картин. Необходимо привлечь внимание широчайших кругов нашей общественности к интересам галлереи. Необходимо не только ликвидировать этот прорыв, который мы имеем здесь, не только перекрыть тот откат, который был за годы нашего невнимания к Третьяковке, совершен по милости гр.гр. Эфросов, Федоровых-Давыдовых и др. буржуазных формалистов, но и окончательно превратить Третьяковку в то, что нужно рабочему классу — место потребления искусства, поставленного на службу революции, ознакомления в живых образах с бытом и борьбой трудящихся против эксплоататоров, место эмоциональной зарядки масс.

В. Журавлев
С. Писарев

ИЗО-ИСКУССТВО В РОЛИ ДЕЗОРГАНИЗАТОРА

(О выставке социальной тематики в Третьяковке).

В Третьяковке открылась выставка социальной тематики. Устроители выставки так определяют ее задачи: «выставка есть опыт такой экспозиции, которая одновременно была бы и строго тематична, и политически активна, преодолевая музейную традицию спокойствия и беспристрастия и, вместе с тем, не упускала бы из виду специфического характера искусства, его особенностей и путей воздействия на чувства и волю человека».

Положения прекрасные. Спорить не приходится. На практике же получилось все шиворот на выворот. Вместо учета специфического характера изо-искусства — пренебрежение к нему, вместо политической активности — дезорганизация зрителя, вместо целеустремленной динамики в экспозиции — хаос.

Пятилетку умудрились отобразить в виде разнобоя и беспорядка! На одной из стен размещен ассортимент из картин и этюдов (П. Кузнецов, Люмкин, Перельман, Юон, Лабас и др.). Тут же вырезка из кино-ленты («Старое и новое» Эйзенштейна) и фотографические снимки с натуры (Шайхет и др.). Весь этот ассортимент будто бы «об'яснен и увязан» «темой-фразой» (а по советскому обычаю — лозунгом) — «совхозы и колхозы — рычаги социалистического переустройства деревни».

Для того, чтобы посодействовать этому переустройству, организаторы выставки решили, в свою очередь, нажать свои собственные художественные рычаги и... — вот что получилось:

«Рычаг» первый — «Работница в крымском колхозе» П. В. Кузнецова. Попала она, эта «Мадонна среди скал», на советские поля, обработанные тракторами из... «Голубой розы» [1].

«Рычаг» второй — фотографический снимок, изображающий часть тракторной колонны. Хороший снимок. Чисто сделан. Добротный документ. Но... в чем здесь действенная агитсила этого отображательного вырезка натуры, и как можно его связать с «иератическим», по выражению т. Новицкого, искусством П. Кузнецова? Может быть это фото напоминает что у нас есть тракторы, — но кто же этого не знает.

«Рычаг» третий — импрессионистически выполненные этюды, живописующие (лучше, впрочем, сказать «мертвописующие») разные «уголки» колхозов и совхозов. Спрашивается: кого могут организовать эти пассивно-отображательные вещи, эти тусклые, «беззубые», жухлые этюды?.. И затем: откуда это видно, что эти «уголки» взяты именно из колхозов? Ведь в этих этюдах совершенно нет сколько-нибудь коллективного начала, составляющего, как известно, альфу и омегу социалистического переустройства деревни.

«Рычаг» четвертый — акварели Лабаса. Что они изображают, — понять трудно. Да, в сущности говоря, нет и надобности: перед нами обычные эксперименты талантливого формалиста, не имеющие, конечно, никакого отношения к социальной тематике. С тем же успехом на этом же месте можно было бы повесить и «путешествие на луну» в таком же формалистическом исполнении... Формалист заинтересован, прежде всего, в том, чтобы увести зрителя в «горнии миры», где искусство цветет только для искусства. Какое же ему дело до тематики, да еще социальной...

Вот в основном и все, что помещено на стене под лозунгом «совхозы и колхозы — рычаги социалистического переустройства деревни».

Единственным живописным произведением, хоть сколько-нибудь приближающимся к этому лозунгу, можно считать картину тов. Люшина. В остальном вся эта мешанина из мистических уклонов, импрессионистической отходности, формалистических экспериментов и фото-натурализма производит самое жуткое впечатление полной дезорганизованности.

Как же это так случилось? Почему вместо социальной получилась антисоциальная тематика? Почему вместо организации сознания и воли посетителя в пользу социалистического строительства они дезорганизуются?

Не подумайте, пожалуйста, товарищи-устроители, что мы приписываем вам какое-нибудь стремление к вредительству! Ни в коем случае. Об'ективно вы, конечно, были исполнены, при устройстве этой выставки, самыми благочестивыми формалистическими пожеланиями. Но об'ясните нам, как же постигла вас эта печальная неудача? Ведь вы признаете, что это неудача, не правда ли?

Или вы умываете руки? Мы, мол, показали, что есть, что создали художники. Не наша, мол, а их вина. И что мы, мол, в частности, я, Федоров-Давыдов, давно уже доказывали, что изо-искусство — буржуазный пережиток. Товар, которому нет места в социалистическом обществе. Извольте, мол, убедиться собственными глазами, ...вот перед нами колоссальное, плановое строительство социализма в хилом, разнобойном, разносортном, разноидейном отображении изо-искусства.

Конечно, все это очень удивительно, но не убедительно! Что советское изо-искусство пока еще сильно отстает от темпов нашей жизни, что пролетарские художнические кадры у нас только начинают образовываться, что буржуазная эстетика еще давит и теснит нас, что нет еще полновесной н а ш е й художественной продукции, — это ясно. Об этом спорить не приходится. Но что на выставке социальной тематики вольно или невольно (это уже не наше дело) до-нельзя извращена картина отношения советского изо-искусства к социалистическому строительству, — это для нас тоже ясно...

Не лишним здесь будет отметить, что открывавшиеся задолго до этой ахровские тематические выставки: «Труд и быт народов СССР», «Красная армия и флот» и др. — при всей их формальной слабости организовывали массового посетителя, привлекая к себе интерес десятков тысяч. А эта — нет.

Музей революции СССР и Музей Красной армии, откуда гр.гр. Федоровы-Давыдовы заимствовали методы смешанной экспозиции — лозунги, фото, живопись, макеты, скульптуру и пр., — опять-таки организуют своих посетителей. А эта опять-таки наоборот — дезорганизует.

Каким же образом все эти комплексные методы экспозиции, изобретенные и на практике многократно проверенные в самых разнообразных учреждениях, в руках третьяковцев привели к провалу? Не явилось ли это справедливым возмездием за то, что устроители выставки забыли некоторые основные положения марксистской художественной критики?

Критик, берущийся за оценку данного художественного произведения, должен прежде всего выяснить себе, какая именно сторона общественного (классового) сознания выражается в этом произведении.

Так вот спрашивается: выяснили ли прежде, чем планировать свою экспозицию, устроители выставки классовую сущность того или другого отобранного ими материала? А если выяснили, то каким образом вышеотмеченные нами вещи П. Кузнецова, Лабаса и других оказались у них выразителями советского социалистического строительства? Это первое. А второе: «определение общественного эквивалента всякого данного литературного (художественного — Эфде) произведения осталось бы неполным, а, следовательно, и не точным в том случае, если бы критик уклонился от оценки его художественных достоинств». Так вот и спрашивается: чем и где тут высказалась эта эстетическая оценка выставленных посредством этого винигретного метода художественных произведений? Или вы забыли, товарищи устроители, что Государственная Третьяковская галлерея есть музей искусства, а не исторический музей и не музей Красной армии. Забыли, что ваши экспонаты, прежде всего, могут и должны говорить языком образов.

А впрочем, какая же тут может быть эстетическая оценка в этой безвкусной мешанине, где чисто сделанный документ-фотография помещен рядом (не нарочно ли?) с шершавым, сырым этюдом студийца, огромная масляная картина «обсыпана» мелкими «белобумажными» рисунками и гравюрами, а футуристический «некто» из гнутых металлических листов красуется на фоне кисло-сладких пейзажиков и т. д., и т. д., в том же роде.

Все бы это, в конечном результате, можно было бы простить. Ну, сделали опыт, — не удался, — еще попробуем... Все лучше, чем на месте толочься. Дело, однако, в том, что некий дезорганизующий дух веет и по всей галлерее.

Те или другие отделы (передвижники. например) постепенно сжимаются, урезываются, вытесняются без всякого учета конкретных потребностей, имеющихся и в среде новых кадров художников и в массовом зрителе.

На место вытесненного и распыленного из закромов галлереи расползаются ассортименты вещей, мимо которых массовый посетитель проходит в панике.

И все это делается без всякого общественного контроля, без всякого отчета хотя бы перед теми, которые в конце концов создали и создают галлерею, — перед художниками.

Ударная бригада, проникшая в эту лабораторию гр. Федорова-Давыдова и иже с ним, была встречена в штыки почти

---

[1] Мистический цветок «голубая роза» был символом одной из художественных группировок «присного» времени, членом которой был и П. Кузнецов. Теперь же группировка переименовала себя в «Четыре искусства»...

всем коллективом научных сотрудников, не исключая и самого правления галлереи.

Что происходит в этом замкнутом учреждении? Неужели не найдется среди третьяковцев человека, способного раз'яснить, хотя бы на свой лад, ряд вопросов, которые постоянно задаются галлерее и со стороны художников, и со стороны просвещенцев, и, наконец, со стороны двух сотен тысяч массовых ее посетителей?

Не безынтересно бы узнать, знакомы ли правлению Третьяковки книги, куда посетители записывают свои впечатления? И если да, то какие оно из них сделало выводы?..

До сих пор мы знали, что изо-искусство может организовывать чувства и волю людей. Теперь Третьяковке удалось показать, что оно же может и дезорганизовать их...

Эфде.

НАГЛЯДНЫЙ ПОКАЗ ТЕХ МЕТОДОВ ЭКСПЕДИЦИИ, КОТОРЫМИ ТРЕТЬЯКОВКА ОРГАНИЗУЕТ ВОЛЮ МАСС НА ВЫПОЛНЕНИЕ ПЯТИЛЕТКИ В ЧЕТЫРЕ ГОДА.

Просим знающих лиц сообщить нам:

1. В чем заключается организующее начало в этом наборе картин?

---

2. В чем проявляется в нем созвучие нашему социалистическому строительству?

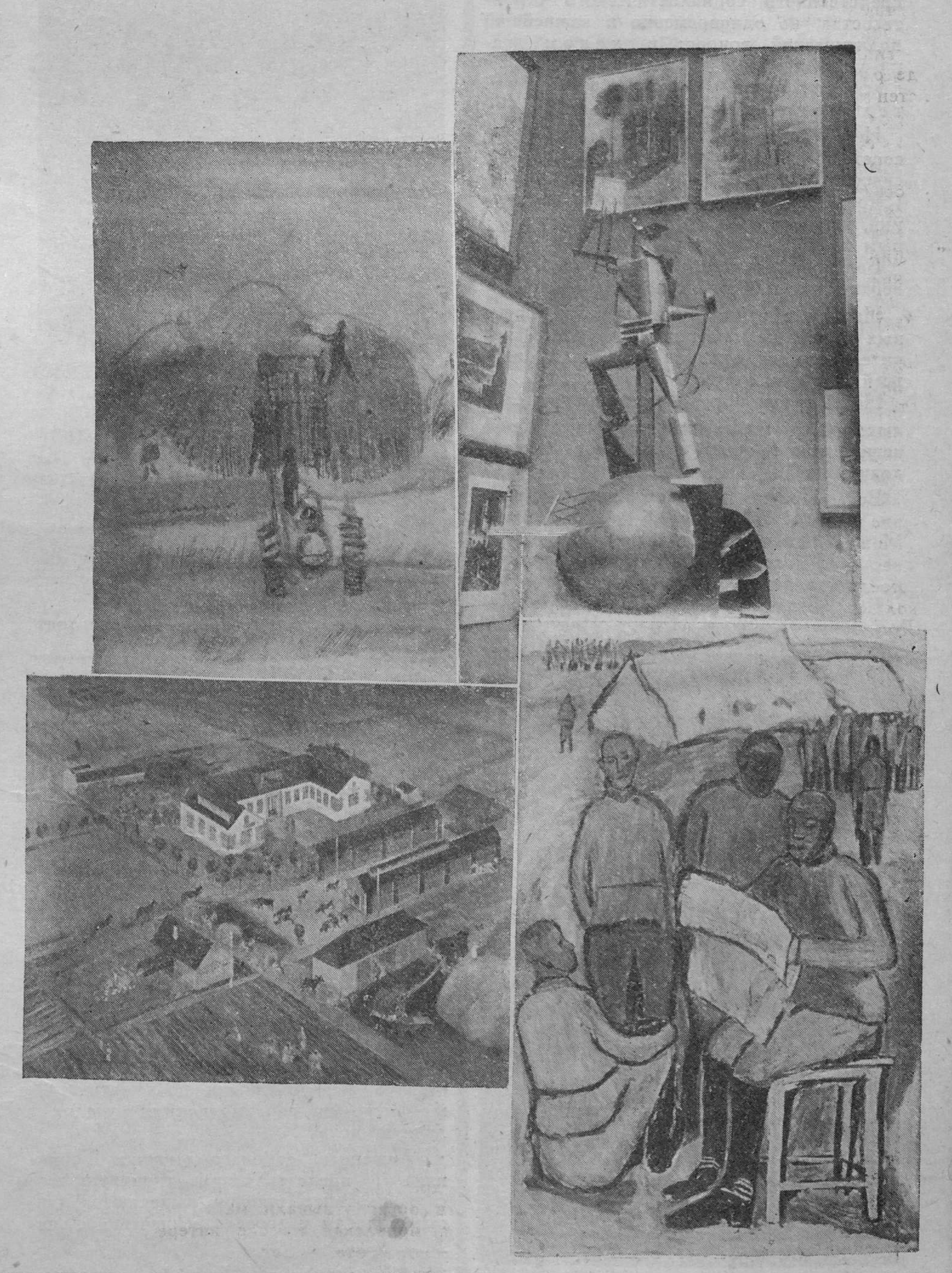
---

3. Какого рода активность может возбуждать в массовом посещении выставки такой «синтез»?

---

4. В чем выражен здесь учет специфического характера советского изоискусства?

Тот, кто самым остроумным образом разрешит все эти вопросы, получит от нас в качестве премии 1-й выпуск журнала, издаваемого Третьяковской галлереей, который в своем роде тоже вещь исключительная для нашей эпохи.



НЕНАСТЬЕ В СОЛНЕЧНОЕ УТРО

Приобретения Главискусства на отчетной выставке.

Страна индустриализируется, перегоняя вчера еще рекордные темпы. Строительство новой жизни охватывает все области, становясь бесчисленно-гранным и в каждой грани переходящим к тракторной вспашке целины. За миллионными шеренгами рабочих двинулись строить социализм пробужденные веселым гомоном стройки необ'ятные бедняцко-середняцкие толщи. Мы живем в общественном смысле в сплошное весеннее. ярко-солнечное утро.

Откуда же такое ненастье на отчетной выставке приобретений Главискусства? На что затрачиваются десятки тысяч рублей? Это не только вопрос рационального использования государственных средств, урываемых от непосредственного социалистического строительства, но одновременно и важнейший политический вопрос: в каком направлении стимулируется государством рост изобразительного искусства?

Из 8 десятков полотен и скульптур советской и революционной тематике посвящено всего... 21%. Одна пятая часть. (Это на 13-м году пролетарской революции, когда стройка социализма идет полным ходом!).

Большинство этих тем разработано поверхностно и безнадежно шаблонно.

Наряду с этим социально-выхолощенных вещей, не дающих общественно-значительного содержания — 52, или 64% всей выставки..

Но и среди общественно-содержательных вещей, среди тематики труда, ряд вещей явно проникнут чуждыми нам тенденциями.

Вот «Прачки». — Машкевича, данные вне эпохи. Необычайно унылые лица. Может быть, они недовольны тем, что у нас — 13-й году победы труда. Зрителю предоставляется строить догадки самому.

Вот «Сталелитейный цех Серпа и Молота» худ. Рождественского. Какой он холодный, как он статичен и неуютно-враждебен. Видно, что художнику социалистическое производство чуждо и непонятно.

А вот «Шахта Артем» — Денисовского. Говорят, автор совсем в другой группировке, чем предыдущий. Но как похоже это невыразительное и поверхностное творчество одно на другое.

Пожалуй, наибольшей ошибкой следует считать приобретение головы «Выдвиженца» (скульпторши Сандомирской). Перед нами жирное тупое лицо, с массивным подбородком и нарочито узким лбом. Тенденция так и выпирает: на пути большевистских затей — органические препоны. Куда уж узколобым управлять государством.



Сандомирский — Выдвиженец



Штеренберг — Групповой портрет



Розенгольц — Человек с трубкой

Возьмем несколько вещей, по названиям обязанных быть очень актуальными. «Колхоз» П. Кузнецова [1]. На фоне не то каких-то шатров, не то скал, не то просто облаков пыли стоит женская фигура и куча овец. Вдали — фигурка альпийского стрелка (?). Почему это называется «Колхоз»? Не потому ли, что иначе трудно найти потребителя этой невразумительной мазни?

Или «Новые дома» Пименова. Что хотел сказать художник этими неестественно вывороченными полумистическими фигурами, пародирующими русалок в лунную ночь?

«Лишенцы» рабочего-самоучки Точилкина [2], представляющие типичную детскую картинку, приятно выделяются присущей детям непосредственностью и сочностью социального замысла, в отличие от профессиональных подражателей детям. Но, понятно, покупка формально еще беспомощного произведения может только развратить талантливого рабочего, убедив его, что эту «детскость» надо не преодолеть упорной учебой, а остановиться на ней. Так из самоучки может сделаться самовлюбленный недоучка, кривляющийся на радость переевшим искусства буржуазным гурманам.

Вот упрощенческий а-ля лубок «Парк культуры и отдыха» (худ. Мальцев). Дает ли он представление о парке? Является ли это картиной?

Кому, напр., нужна «Дойка овец» Чуйкова, небрежно размашистое подражание П. Кузнецову? Обращает на себя внимание «Свадьба незрячих» Берингова [3] — групповой портрет болезненно уродливых, слепых, изображенных за пьянкой. Может быть, на Берингова надышал Шагал с его не менее патологической «Свадьбой», — но получилась никчемная, вызывающая брезгливость и отвращение к лишенным зрения людям вещь. Не ошибкой ли было ее приобретение!?

Конечно, куплен Штеренберг — целых 2 вещи. Как не обойтись без этого «выдвиженца»! Этот профессор (!) на этот раз тщится дать «Групповой портрет» — подражание фотографии. Здесь беспомощно сделаны две ничего не выражающие шаблонные женские фигуры, белая и мопс. Посмотрите на эту профессорскую белку — вы увидите, в какой тупик загнано изо-искусство нерадивым руководством старого Наркомпроса. Не менее беспомощен неразборчивый пейзажик — вторая вещь Штеренберга.

Конечно, на выставке мы находим крикливо-малярные, по обыкновению, вневременные полотна Лентулова, похваляющегося, как и большинство других, своей «независимостью» от социального заказа рабочего класса и исполнительской небрежностью.

Едва ли не резче эти качества проявляются у Кашиной, специализировавшейся на сочетаниях светло-розовых,

[1] См. снимок в «Искусстве в массы», 1929, № 3-4, стр. 49.

[2] См. снимок в «Искусстве в массы», 1929, № 3-4, стр. 31.

[3] См. снимок в «Искусстве в массы», 1929, № 1-2, стр. 47.

желтых, голубых пятен, которые должны изображать людей. Тут же черный силуэт излюбленного Кашиной осла («Самарканд»).

Но, пожалуй, самыми показательными будут вещи Розенгольц, Зевина и Крымова.

Весна. Не есть ли это невольный символ нашей эпохи? Не созвучен ли нам своей неугомонной бодростью этот пейзаж? Нет, Крымов своею «Весной» наоборот, умудряется отбить бодрость у самого жизнерадостного зрителя.

Или «Витебск» Зевина. Культурный рост, изменение внешней физиономии городов; отравленные ядом национальной вражды, придавленные полицейским сапогом люди переживают неповторимый процесс выздоровления после тяжкой болезни — вот естественное содержание темы «Витебск». Вместо этого вы видите: кривой переулок, обшарпанные стены. Безнадежностью веет от трех неясных расплывающихся в промозглой сырости фигур.

Мы насчитали, по меньшей мере, 8—10% вещей, которые не только приобретать, но и показывать бы не следовало.

«Лучшего пока нет» — с высокомерной усмешкой оправдываются те, кто своим «выбором» стимулируют советское искусство в ту или другую сторону.

Отдельные вещи этой же выставки разоблачают поклеп на нашу эпоху, эту бюрократическую «широту» подхода, — куда уж тут разбираться, что ближе рабочему классу, — эту оппортунистическую практику, — «живи и жить давай другим».

Есть однако действенное, живое изоискусство, отвечающее требованиям рабочего класса, искусство четкое, членораздельное, понятное; растет, несмотря на все искривления в регулировании от имени государства (примером чего служит выставка) и в атмосфере оторванной от рабочего зрителя, чуждой марксизму критики.

Вот «Рабфак идет» Шемякина. Это только групповой портрет. Но от него веет молодой бодростью.

Еще более портретна и незатейлива «Физкультурница» (худ. Яновская). Однако свежестью и привлекательностью фигурка через подсознание в какой то мере приближает проблему пролетарской физкультуры к рабочему.

Несколько статичны (несмотря на показ в движении) в общем не плохие «Вузовцы» Иогансона [1].

Динамична острая сценка «Бабушки и внучек (худ. Дворецкий) [2] — ей не вредит легкая утрировка рисунка, отталкивающегося от иллюстративно-сатирического жанра.

Вот и все, если не отметить среди очень небольшого числа скульптур «Дровоколку» Смотровой [3] и «Пляшущую бабу» Сомовой.

Не думайте, товарищи, что такие выставки только «отражают» ненастье и разброд в изо. Вспомните о роли «суб'ективных факторов» материалистической диалектики!

Зритель [4]

От редакции.

Считая установку статьи правильной, редакция разделяет не все оценки работ художников, данные автором.

---

1) См. снимок в «Искусстве в массы», 1929, № 3-4, стр. 16.

2 См. снимок там же, стр. 8.

3 См. снимок там же, № 5 (11).

4 Ведь не только «искусство в массы», но и обратно: «голос из масс — в искусство».



Шемякин — Рабфак идет

ИЗО-ПЕРЕДВИЖКА В КОЛХОЗЫ

Как хозяйственное, так и бытовое укрупнение (в лице колхозов) жизненных форм нашей деревни, ставит перед советским искусством, а в частности перед изо-искусством, ряд существеннейших задач, разрешение которых не терпит по своей серьезности промедления. Факт коллективизации и индустриализации деревни подсказывает нам возможность использования опыта города, опыта обслуживания рабочих коллективов. Здесь же мы наблюдаем, как основное и весьма решительное требование, чтобы искусство носило характер центробежный, не притягивало бы периферию к себе, но само в обслуживающей роли появлялось бы на ней. Выставки в центре города, расчитанные на привлечение единичного зрителя, с каждым годом начинают казаться все больше и больше анахронизмом, их призваны сменить выставки непосредственно в районе, при крупном производственном предприятии, обслуживающие не индивидуального посетителя, а коллектив. А таким производственным коллективом является и колхоз.

Повсеместно идущая стройка больших общественных зданий обеспечит выставкам-передвижкам экспозиционные возможности, — это могут быть красные уголки, залы собраний, общественные столовые. И даже там, где мы не имеем наличия минимально-пригодного помещения, выставка в колхозе может быть все-таки развернута. И домом крестьянина, и отдельными частями Красной армии неоднократно был использован с аналогичной целью фургон, на остановках выбрасывавший несколько щитов с экспонатами. Два-три таких фургона могут развернуть количественно весьма значительную выставку. Портативность ее дает неограниченные возможности, вплоть до развертывания в поле, где происходят работы, в момент обеденного перерыва, увязывая самопоказ с агро- или агитбеседой.

Последнее обстоятельство должно по существу определить костяк выставки, потому что лишь культурнической и «аполитичной», в момент жесточайшей социальной борьбы в деревне, она быть не должна. Как некоторое оружие, как одно из действенных средств агитпропработы, она должна быть деловой и направленной, настойчиво борясь за укрепление социалистического сектора на деревне. Совершенно конкретные, не эстетические, а жизненные задачи и проблемы она должна ставить. Сегодня посевная кампания, завтра — удобрение, через месяц — утиль и т. д. Очевидно, что при столь деловых и в то же время общественно-значительных требованиях лишь комплексный метод может дать подлинно значимые результаты. Только сочетание разнообразнейших изобразительных форм, сочетание плаката и картины. скульптуры и диаграммы дает то многопланное, диалектичоское развитие темы, которое гарантирует ей безусловную убедительность и в известной мере исчерпывающее выявление. Быстро развертываемая и легко передвигаемая такая выставка может в самый непродолжительный срок обслужить один-два района сплошной коллективизации, организовать общественное мнение, местные политические и хозяйственные задачи.

Что скажет изо-отдел Главискусства?

Б. Земенков

I.

Прилагая к сему свои рисунки, прошу рассмотреть их и указать, какое в них достоинство, какие недостатки и как исправлять эти недостатки практически. Еще я хочу узнать, могу ли я поступить учиться куда. Я крестьянин-бедняк, 17 лет, окончил 3 класса сельской школы и имею большое влечение к рисованию. Незнание основных законов рисования связывает меня, а потому я очень хочу учиться. Еще раз прошу поставить меня на верную дорогу, так как мне не хочется оставить этот предмет.

В. П. Костягин

II.

Просит вас, дорогие товарищи, Бирюнов Петр Константинович, дер. Петрецово, Калязинского района, Кимрского округа, не откажите в просьбе моей, как бы мне устроиться художником. Прошу вас обратить внимание на меня, я сейчас могу хорошо рисовать, нахожусь в Иванищенском красном уголке редактором стенгазеты и рисовальщиком ее. Имущественное мое положение — дом, лошадь, корова, сарай, амбар, семейное положение — 5 человек — отец и мать и два брата и я. Мне 25 лет, беспартийный. Обратите на меня внимание, если можно, то поучите меня. При получении моего письма дайте пожалуйста ответ. В деревенском театре нахожусь артистом, редактирую стенную газету и хорошо рисую ее и печатаю буквы.

П. К. Бирюнов

III.

Уважаемые товарищи.

Посылаю рисунки для консультации, прошу дать более детальный ответ. Рисунки сделаны с натуры. 1. Беспризорники. 2. На работу. 3. Кочегар.

самоучка **Н. Беликов**

IV.

Посылаю вам для просмотра два рисунка с натуры, прошу указать на недостатки. Также укажите, как и из каких красок приготовить масляные краски и содержать кисти, чтоб не сохли после рисования.

Т. Перевалов

V.

Я очень хочу учиться и с большим усердием работаю. У меня имеется много работ с натуры карандашом. Прошу, дайте мне некоторые указания, как работать масляными красками и как сделать мне самому этюдник (т. к. их здесь нет). Прошу не отказать в моей просьбе.

Н. Феногентов

VI.

Прошу дать мне ответ, как и где можно поступить учиться в школу живописи и что для этого необходимо рабочему. Прошу не отказать.

И. Архипов

Владимир, ф-ка «Пионер».

ГДЕ УЧИТЬСЯ?

В художественные техникумы, подведомственные Наркомпросу РСФСР и местным отделам ОНО, принимаются лица в возрасте не моложе 15 и не старше 30 лет. Прием заявлений о поступлении в техникумы, с приложением всех документов, производится с 1 июля по 1 августа. Желающие поступить в художественный техникум подают заявление с указанием, на какое отделение они желают поступить. Нужно представить: свидетельство об образовании, документ, удостоверяющий социальное положение и стаж работы поступающего и его родителей, свидетельство о рождении, выданное ЗАГСом или метрическое свидетельство, документ об отношении к воинской повинности, удостоверение государственного лечебного учреждения о том, что поступающий не страдает болезнями, препятствующими к поступлению, а также удостоверение о прививке оспы. Кроме этого нужно представить 2 фотографические карточки с собственноручной подписью поступающего на каждой из них, заверенной государственным учреждением.

Документы могут пересылаться по почте в адрес техникума, с приложением двух десятикопеечных марок на ответ.

Испытания таковы: русский язык, обществоведение с географией, математика с элементами графики, физика с элементами химии в об'еме программы семилетки. От приемных испытаний освобождаются окончившие рабфаки, подготовительные отделения при техникумах, фабрично-заводские семилетки, школы девятилетки и семилетки, школы крестьянской молодежи и курсы по подготовке рабочих во втузы, вузы и техникумы, зарегистрированные в органах Наркомпроса, с обязательным сохранением принципов классового отбора.



Беликов — На работу



Беликов — Кочегар

Все поступающие в художественные техникумы подвергаются особым испытаниям, имеющим целью выяснить художественные способности поступающих и степень их подготовки в избранном виде искусства.

Начало занятий — 1 сентября.

КАК ПИСАТЬ МАСЛЯНЫМИ КРАСКАМИ

Масляная техника, как всякая другая техника живописи, имеет много только ей присущих особенностей. Изучить все эти особенности можно лишь путем долгого опыта. Письменно же, самое большое, можно лишь указать, наиболее общие приемы. В основном они сводятся к следующему:

1) Чтобы не усложнять своей работы масляными красками, не следует заводить много цветов на палитре. На первых порах вполне достаточно, если их будет 6-7, например:

Белила цинковые.
Кобальт (синий).
Крап-лак, темный.
Сиена жженая.
Кость слоновая, жженая.
Крон желтый, светлый.
Охра светлая (или золотистая).

Кобальт сейчас не всегда имеется в продаже, поэтому его можно заменить ультрамарином, или, еще лучше, прусской синей.

2) Масляные краски смешиваются легко. Это дает возможность из перечисленных семи цветов получить почти неограниченное количество производных тонов, встречаемых в натуре. Так, смешивая, скажем, белила со слоновой костью, можно получить различные оттенки серого. Кобальт и крон образуют зеленый цвет, причем оттенок этого зеленого будет зависеть от того, какой краски взято больше: если кобальта, — то зеленый будет холоднее, если крона — теплее и т. д. Крап-лак с кроном даст цвет, очень близкий к цвету красной киновари. Увеличение пропорции в сторону крона приведет к оранжевому тону. Что же касается коричневых цветов, то они так же могут быть произведены смешением сло-

новой кости, сиены жженой и охры. Практика покажет, в каких случаях что и с чем смешивать.

3) Краски, стертые на масле, обычно бывают густыми. Накладывать их на поверхность картины в таком виде, во-первых, трудно, во-вторых, — неэкономно. Поэтому прибегают к помощи разжижающих средств. Их существует очень много. Употребляют, например, лаки: копаловый, домарный и т. д. Но мы не рекомендуем лаков. Гораздо лучше воспользоваться для этой цели очищенной нефтью, бензином или скипидаром. Картина, написанная с нефтью или бензином, не имеет той чрезвычайно неприятной глянцевитости, которая создается от лаков.

4) Кисточки надо брать щетинные или колонковые; акварельные вследствие своей мягкости не годятся. Номера кистей мы не указываем потому, что это является делом вкуса и желания каждого художника. Но, разумеется, ни один художник не станет писать крупных планов маленькой кисточкой и наоборот.

Краски смешиваются на палитре, которая приготовляется различных форм и из самых различных сортов дерева. Ее можно приготовить и самому. Для этого нужно взять кусочек фанеры толщиной от 3 до 5 миллиметров, обрезать ее, как хочется, отшлифовать стеклянной бумагой, а затем пропитать вареным маслом. Когда масло окончательно впитается — палитра готова.

5) Наконец, последнее,—на чем пишут масляными красками. Большей частью, на холсте, но можно и на картоне, и на плотной бумаге, и даже дереве. Но все, что бы вы ни брали, необходимо загрунтовать. Назначение грунта трояко: устранить пористость поверхности, придать ей желаемый цвет (преимущественно белый) и обеспечить краскам наиболее хорошую сцепляемость с самой поверхностью холста или дерева.

Составы грунтов почти у каждого художника свои. Товарищам, впервые работающим масляными красками, незачем знать всех рецептов грунтовки. Поэтому мы приводим один, самый простой и общедоступный — клеевой. Он делается таким образом. Составляется, примерно, 15% раствор столярного клея, который смешивается с сухими цинковыми белилами (в порошке) или же толченым мелом (лучше брать половину мела и половину белил). Покрытая этим составом поверхность чистится пемзой или шкуркой.

Начинающие рисовать почему-то стремятся немедленно обзавестись всеми аттрибутами художника-профессионала. Только этим и можно об'яснить настойчивые просьбы многочисленных корреспондентов журнала «Искусство в массы» раз'яснить, как самому сделать, например, этюдник. Вообще-то говоря, смастерить этюдник — дело нехитрое, но стоит ли этому уделять столько внимания. Нам кажется вполне достаточным, если художник-самоучка будет иметь простую коробку из дерева или даже картона, где он и может хранить 6-7 тюбиков красок, 4-5 кистей, флакон очищенной нефти и кусочек тряпочки.

И лишь в том случае, когда любительство перейдет в повседневную потребность заниматься живописью, делайте этюдник. Это простой ящик с отделениями внутри для красок, кистей и т. д. Для дна и крышки вполне пригодна фанера, самый же остов должен быть сделан из дощечек несколько большей толщины, чем фанера. Размер этюдника делается, исходя из потребностей. Но как правило надо помнить, что в этюдник должна вмещаться и палитра, которая кладется сверху, не давая высыпаться из своих отделений краскам, кистям и всяким другим принадлежностям.

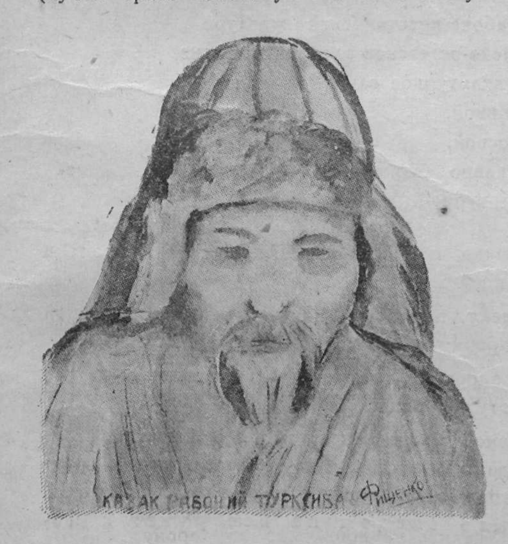
Т. Г.



Беликов — Беспризорный



Рисунок батрака



Фищенко — Казак-рабочий

Что может дать своей работой художник-самоучка?

Человек, владеющий инструментом, может создавать полезные для общества предметы. Но вот художник рисует картины, — в чем заключается его полезная деятельность? Чтобы выяснить этот вопрос, возьмем карикатуру из какого-нибудь номера газеты «Правда» и разберем ее назначение и смысл. Изображен на рисунке бюрократ какого-либо учреждения. Карикатурист изображает в нем главным образом, черты, выявляющие его косность и невнимание к нуждам трудящихся. Бюрократ рисовальщиком изображен в таком виде, что вы никакой симпатии к нему не имеете, зло смеетесь над ним и удивляетесь, как это карикатурист попал «в точку». Кроме вас еще тысячи, десятки тысяч и сотни тысяч трудящихся об'единяются с вами в чувстве отвращения к оному бюрократу и желании изжить это наследие прошлого. Рисунок или картина может не только высмеивать, отрицать, но и утверждать, показывать полезное и необходимое. Например, плакаты и картины, агитирующие за колхозы, ясли, чистоту, снижение себестоимости, борьбу с пожарами и т. д. Таким образом можно сделать вывод, что задача искусства — об'единять организованность и направлять чувства людей определенного класса для отстаивания своих классовых интересов и для борьбы с врагами. Художники разных классов по разному оценивают и чувствуют мир. И поэтому у художников разных классов и в разные эпохи мир изображен неодинаково. Дворяне, помещики и буржуазия, имели своих очень хороших художников, которые с большим искусством умели возвеличивать своих господ. Они сознательно или бессознательно приукрашивали, сдабривали их на

картине, маскировали лицо барина-рабовладельца и буржуя-эксплоататора. Делали их часто настолько привлекательным по выражению, живости и по краскам, что поневоле засмотришься и не заметишь, что любуешься на врага. В этом и сила искусства, что оно часто невольно захватывает самого неподготовленного человека своей живостью и интересом.

Иконы и лубки, выпускавшиеся царем, церковью и буржуазным правительством в огромных количествах, затемняли сознание народа. Ваша же задача — через избу-читальню, клуб, стенгазету, плакат-лозунг, декорации для театрального кружка просвещать трудящихся, изобличать вредителей-бюрократов, укреплять своим искусством советскую власть, искореняя недостатки и выявляя и поощряя в своих рисунках лучших работников ее.

Многие товарищи спрашивают, стоит ли продолжать рисовать и есть ли у них способности к этому. Если товарищ начал рисовать и если у него хоть небольшое стремление к этому имеется, то бросать не стоит. Сразу хорошо ни у кого не получается. Можно рисовать или писать, но и в то же время заниматься другой специальностью? Совсем необязательно, тем, кто рисует, сделаться со временем профессионалами-художниками. Много людей играет на том или ином музыкальном инструменте, как любители, но материально их обеспечивает другое ремесло. Среди них очень много талантливых музыкантов, культурное значение которых в селе и городе очень велико. Так же, как гармонист или музыкальный кружок становятся душой на вечеринке в клубе или в народном доме, в такой же мере цветной рисунок в стенгазету, картина или плакат в избе-читальне или клубе одушевляют их, организуют отдых, веселят и привлекают. Рисунок в стенгазету должен быть ярким, образным и ясно передающим замысел автора. Без него газета будет казаться скучной и не будет привлекать внимания зрителя. Большинство присланных в редакцию рисунков является копиями. Копий лучше не делать, так как пользы от них мало. Нужно учиться наблюдать и накоплять материал из жизни. Слишком малы рисунки на листках, их можно было бы сделать побольше, так чтобы весь лист был занят нарисованным предметом. Чем больше рисунок, тем лучше и полезнее для рисующего, так как в малом рисунке ошибки делаются незаметными и их трудно исправлять. К тому же рука рисующего привыкает к маленьким движениям, и в большом рисунке художник чувствует себя робким. Не нужно при рисовании фигуры или портрета делать слишком много теней. Внимательно всматриваясь в натуру, нужно выбирать только те тени, которые выявляют форму (об'ем), и не делать тех теней, которые скрывают ее. В особенности мешают падающие тени. Упражняйтесь в рисовании человеческой фигуры таким образом, чтобы положение фигуры в пространстве было совершенно ясным для зрителя и чтобы производимое действие было понятным. Присылайте рисунки, сделанные вами для стенгазеты, которые были уже использованы. Особенно ценны те из них, которые связаны с текстом стенгазеты, приуроченным к проведению той или иной кампании на селе, в городе или в данном учреждении. Еще раз повторяем — не копируйте, ибо по копированному рисунку нельзя давать указаний, и они для вас бесполезны.

Организуйте кружки рисующих и обслуживающих стенгазету при избе-читальне, клубе или данном учреждении. Рисуя коллективно, вы будете больше успевать и редакция журнала «Искусство в массы» такого рода кружкам будет оказывать помощь в первую очередь.

Д. М.

ХУДОЖНИКИ НА ПОСЕВНОЙ

(Заметки на полях рисунков)

— К бою за сев готовсь!

Этот боевой клич всколыхнул город, бросил партийные, рабочие и технические силы в колхозы, туда, вглубь степей.

Самарские художники-ахровцы вместе с другими двинулись ударной бригадой, в составе восьми человек, чтобы принять участие в посевной кампании.

Новая деревня жаждет культуры и знаний. Активные передовые слои в колхозах и деревнях с жадностью, как сухая земля дождевую влагу, впитывает идущую из городов культуру. Наши колхозники и рабочие совхозов страшно нуждаются не только в специалисте-художнике, кино, радио-механике и советском актере, но и просто в хорошо развитом и грамотном человеке.

Колхозная деревня настойчиво требует целой армии культурных работников.

* * *

Ташлинский зерносовхоз. Нужно засеять двадцать три тысячи га. Грузят семена. Молодые трактористы крутятся между столбов на Катер-Пиллерах, степь оглашается металлическим звоном гусениц. А в механизированной кузнице кряжистые кузнецы приводят в порядок стальных коней.

Вечерами вся рабочая масса в клубах. Там идут постановки; в соседней с залом комнате, на классной доске, при керосиновой лампе выводятся геометрические фигуры, рисунки отдельных частей железной машины. Молодежь настойчиво вгрызается в конструкцию советских и американских тракторов.

Культбригады, посланные Крайоно, вместе с художниками влились в эту многочисленную трудовую массу и начали работу городскими ударными темпами.

Нардома и клубы совхозов Ташлинского, Оренбургского округа, и «Коминтерна» Самарского, под рукой художника приняли привлекательный вид и стали действительным местом культурного отдыха.

В колхозах «Им. Ильича», «Заря новой жизни», в селах Новой-Каменке, Грачевке, Таллах и Сорочинске нардома и избы-читальни обогатились невиданными доселе декорациями, красочными плакатами и диаграммами на местные темы. Организованные культбригадами стенгазеты иллюстрируются и художественно оформляются ахровцами.

Одна удачная карикатура на волокитчика-разгильдяя и бюрократа делает больше эффекта, чем пять бесед, проведенных на эту тему.

Старый батрак, увидев в культпалатке, разбитой в поле, художественные диаграммы, сказал:

— Если бы не было вот этих картинок, я не знал бы, что у нас делается в совхозе.

Велик простор для деятельности культурных работников на селе. Колхозникам не надо преподносить старые «турусы на колесах» и «петь про соловья». Им надо, как говорит Демьян Бедный:

В пролетарской, в советской литературе,
Слова о рабоче-крестьянской культуре
Не буржуйско-эстетское словоизвержение,
Не ложно-культурное самоублажение,
А голос живой,
Призыв боевой,
К стремительно бурной
Работе культурной.

Некоторые художники, отправляясь на культурный фронт в колхозы, очевидно, полагали:

— Ну что-ж, приеду, посмотрю, как готовятся к посевной кампании, сделаю парочку зарисовок к будущей картине.

Действительность опрокинула такие предположения. Вот как описывает свою работу художник Меркулов:

— С начала посевной почти ничего не делаю по своей линии, а работаю на участках посева. Живу в поле вместе с трактористами, ведем напряженную работу по заканчиванию сева. Приходится быть спецом на все руки: и помощником учетчика, и культурным работником. Мерим и керосин, и масло, и гектары засеянные высчитываем».

Переходя к обрисовке своей работы, как художника, Меркулов сообщает:

— Теперь о том, что проделано в основном по специальности: оборудован клуб и сцена базового совхоза, и от него, по примеру уже, оборудованы участковые красные уголки. Трудно, то, что нет материалов: фанеры, полотна, клея, бронзы, алюминия и тинктуры. Все приходится комбинировать из бросового материала. Оформляешь постановки, сам декоратор, артист, режиссер и чуть ли не суфлер. Вот в каких условиях приходится работать. В основном строим свою работу в помощь партячейке и рабочкому...

В Завьяловке, в колхозе «Ильича», бригадой художников организован драмкружок в 20 чел. — устраиваются постановки.

— Начато преподавание изо на курсах повышенного типа.

— Проводятся показательные уроки по изо в сельшколе.

— Создан из комсомола и молодежи изо-кружок, оформлены клуб и сцена.

* * *

Большим тормозом в развитии культработы служит отсутствие подходящих помещений, как, например, в Ташлинском зерносовхозе. Художником Колосовым там был создан из трактористов и рабочих изо-кружок. Записалось в него свыше пятидесяти человек, но заниматься пришлось только с двадцатью. Этому кружку сразу же нашлось много работы — для столовой, клуба и красного уголка были изготовлены плакаты о весенней посевной.

Трактористы, отрываясь от рулей «Ойль-Пулей», «Фордзонов» и «Интеров», брали кисть в руки и с большой любовью выполняли, под руководством художника, работу по оформлению стенгазеты и других заданий, по оборудованию ленинских уголков, культпалаток и т. д.

В столовой того же зерносовхоза Колосов развернул импровизированную выставку картин, рисунков и портретов, выполненных ими на место. Нужно было видеть, с каким интересом и жадностью в течение двух дней трактористы и рабочие рассматривали выставленные экспонаты.

С трудом художнику удавалось «отстоять» картины, на которых были изображены колхозники-трактористы и курсантки, до такой степеин каждому хотелось на память оставить их у себя.

* * *

Бригада художников пробыла на посевной свыше двух месяцев. Кроме проделанной большой культурной работы — организации изо-кружков и драмкружков, по оформлеиню сцен в нардомах, по оборудованию красных уголков и культпалаток в степи, на пашне, на самом посеве, каждый художник сделал многочисленные наброски и зарисовки новых людей. Пейзажики с деревцами и без «оных», как-то незаметно для самих художников, уплыли в дымчатую даль прошлого. На полотне художника зазвучали новые мотивы. Трудовая тематика захватила художников.

Вот темы в рисунках художников, ездивших в совхозы и колхозы края: женделегатка, комсомольцы, крестьяне-колхозники, рабочие, двадцатитысячники, пробный выезд колхозов, лагерь трактористов, проводя кулака-лишенца, энтузиазм большевистской весны и еще сотни таких же.

Первая культурная вылазка ахровцев оказалась удачной. Мы получаем от крестьян-колхозников, рабочих совхозов, сельсоветов, риков, товарищескую общественную благодарность. Указывая на огромную полезность этих мероприятий, они дают нам новые лозунги и пожелания:

— Да здравствует смычка работников искусств с крестьянами-колхозниками. Культурные силы города, смело на помощь переплавляющейся новой деревне, новому народившемуся человеку. Помогайте преодолевать остатки старого, косного, отжившего, и стройте сельское хозяйство на рельсах, ведущих к социализму.

А. Михайлов

СОЗДАДИМ СОВЕТСКУЮ ХУДОЖЕСТВЕННУЮ ОТКРЫТКУ

По вопросу об открытке в нашей литературе почти нет ничего. Открытка не была предметом хоть сколько-нибудь серьезного изучения. И это понятно, так как отношение к открытке со стороны деятелей искусства обычно было пренебрежительным, как к чему-то недостойному высоких задач искусства, даже вредному для искусства.



Гиз Пионер

А сколько ему лет? (Г. Б.)

В этом отношении весьма характерно письмо критика В. В. Стасова в ответ на приглашение его в члены жюри конкурса рисунков для открытых писем, об'явленного в 1902 г. при Обществе поощрения художеств. Стасов отказался от участия в жюри, мотивируя свой отказ такими барскими соображениями:

«Считаю противным коренным моим убеждениям этот способ распространения и моду на иллюстрированные почтовые карточки. Приложение казенного почтового штемпеля, писание кругом картинок чернильного текста, маранье и обезображенье картинки грязными почтальонскими руками, бросанье иллюстрированных карточек куда ни попало и как ни попало по столам — все это недостойно художественных произведений и служит к их мальтретированию и неряшливому уничтожению их. Художественное произведение требует, по моему мнению, бережного, бесконечно почтительного обращения с ним».

Между тем художественная открытка является одной из самых массовых, самых демократических форм искусства. Выполняя роль проводника искусства в широчайшие массы населения, открытка является и орудием идеологического воздействия на эти массы. Практическое осу-



Открытка, изданная Гизом. Нехватает только надписи: «Христос Воскрес».

(Г. Б.)

ществление лозунга «искусство в массы» выдвигает открытку на почетное место. Вот почему к вопросу об открытке мы должны отнестись со всей серьезностью и как не к «мелкому», а к большому вопросу советской художественной культуры.

Что же мы имеем на этом участке сегодня?

Наряду со значительными успехами в отношении количественного роста тематически-советской открытки, мы должны отметить определенное качественное отставание работы художников. С новой тематикой художники очень и очень часто не справляются. Так, например, до сих пор не создано хорошей пионерской открытки. Недостаточно изобразить красный галстук, да дать открытке громкое название. Необходимо еще изжить при изображении пионеров вялость, нездоровый и старческий вид, надутые губки барчуков и т. п. (см. иллюстрации).

Художественную открытку, как открытое почтовое письмо, можно считать по существу выродившейся, так как она превратилась в картинку, имеющую самодовлеющую ценность, — репродукцию с художественного произведения и т. п. При этом количественно преобладают открытки — репродукции с картин художников (музеи, выставки и т. д.) и просто фотографии (виды и пр.). Сравнительно мало работ, исполняемых художниками специально для воспроизведения в форме открытки. Да и в тех случаях, когда оригиналы выполняются специально для открыток, художники подходят к своей работе так же, как к станковой картине, или же выполняют ее под большим влиянием фотографии. Культура открытки, как самостоятельного вида графики, находится на самом низком уровне. В этом отношении заслуживает внимания работа ленинградского филиала АХР над созданием литографской открытки, с учетом специфических особенностей данной категории художественных работ и условий репродукционной техники.

Настоящая советская открытка еще не создана. Наряду с положительными устремлениями художников и издательств в этой области довольно энергично просачиваются мещанско-обывательские тенденции. Следует об'явить беспощадную войну всевозможным ландышам и бабочкам (ГИЗ), ничем не отличающимся от старых пасхальных поздравительных открыток, и будуарно-спальным сюжетам («Комитет популяризации художественных изданий»), от которых совсем недалеко до порнографии.

Наконец, нельзя равнодушно относиться к «коллекционерско-просветительной» деятельности Общества советских филателистов, под культурным прикрытием внедряющего пошлые, а зачастую политически вредные «художественные» открытки. Необходимо также и другим художественным магазинам строже отнестись к запасам дореволюционного ассортимента открытых писем.

Работая над созданием советской художественной открытки, нельзя также пройти мимо оставляющего желать много лучшего оформления почтовых карточек НКП и Т. Карточки эти печатаются миллионными тиражами и достойны, конечно, лучшего художественного оформления. Словом, нужна мобилизация творческих сил художников для создания открытки, отвечающей общественно-политическим задачам дня, помогающей пролетариату в его классовой борьбе и грандиозной созидательной работе.

Г. Брылов.



НКП и Т. — Почтовая карточка



АХР — Пионер
А его социальное происхождение. (Г. Б.)



Комитет популяризации худ. изданий (Ленинград).
Покойной ночи. (Г. Б.).

УКРАИНСКИЙ ЛУБОК

Отличительной чертой украинского лубка от аналогичной продукции московских издательств типа Центросоюза, Новой деревни, а подчас АХР и ГИЗ является решительная ставка на высокохудожественные формы изобразительного искусства. Если вышеперечисленные издательства, в погоне за неправильно понятой демократизацией стиля настенной картины, пришли в результате к дешевке и вульгарности, то этот упрек трудно применить к тому небольшому, но весьма любопытному, кругу лубков, какой выпущен гос. издательством Украины (Державне Видавництво України).

Естественно, поэтому, что издательство, стремясь обслужить своего потребителя, не только политически, но и культурно, остановило свой выбор, в смысле привлечения авторов, именно на этой группе, которая помимо содержания уделяет существеннейшее внимание и формальным моментам — группе «бойчукистов», названной так по фамилии основоположника этой группы Бойчука. Ее основными чертами является монументализм, построенный на технике, приемах и форме византийского иконописного искусства и раннего возрождения (Джиотто, Чимабуэ), с примесью безусловных влияний украинского народного крестьянского искусства. Это несколько неожиданное сочетание «бойчукистами» настойчиво оберегается и, повидимому, понимается, как украинский национальный стиль.

Все перечисленное переносится художниками и в лубок, как в том случае, когда он выполнялся по заданию изд-ва, так и тогда, когда изд-во использовывало для лубка станковую вещь какого-либо художника. Так, например, создался, пожалуй, лучший из всей той серии лубок «Раненый товарищ» Падалки. Может быть именно потому, что он качественно лучший, на нем особенно характерно выявилась чрезвычайная рискованность слишком буквального и малого критического использования стилей древней иконописи или близкого к ней готического монументализма. Оказывается, в «старые меха» нельзя вливать новую тематику, потому что старая форма диктует и обязывает художника так трактовать и понимать тему, что в выполненном виде она начинает выглядеть, как ширма, как явное прикрытие абсолютно иного смысла, иного содержания. В данном случае художник механически беря за основу своей вещи монументально удлиненные фигуры, вынужден был, дабы избежать сухости и схематизма, во что бы то ни стало «увенчать» каждую из них непохожим одним на другого «портретом», отличить каждую фигуру от всех остальных. И действительно, мы видим, если один из «козаченьков» в фуражке, а другой в красноармейском шлеме, то третий в папахе, а четвертый в кубанке, если один обросший, то другой точно сейчас вышел из парикмахерской, т. е. сама форма обязала художника трактовать Красную армию не как сплоченный коллектив, а наоборот, как неожиданное соединение самых резких, самых далеких индивидуальностей. В результате зритель без подписи никогда не узнает, что перед его глазами — красноармейский отряд или «анархо-романтическая» банда атаманши Маруси, кстати, почти предводительствующей в конной группе.

Аналогичный процесс происходит и с сентиментальной автолитографией Вовченко «Колхоз», отнюдь не дающей четкого, а главное, трудового представления

о колхозе. Что делают в нем люди? Об этом представления у автора самые странные. Среди иконописных зданий, заполняющих половину площади лубка, несколько женщин поливают травку или носят воду. Почему? Потому что положение тела, позы фигур при этом занятии наиболее подходят под иконописный стиль. Исходя из стиля, подчиняя себя ему, художник вынужден подбирать такие моменты содержания, которые, хотя и давая ложный образ, дают все же возможность развернуть перед зрителем импонирующие художнику определенные стилевые схемы и типажи. Отсюда же возникает искусственная и идиллическая группа колхозниц на первом плане, идущих на работу, почти танцуя, с красиво сложенными руками, нюхая цветы. Естественно, что при таком «обыгрывании» сюжета трактор выглядит декоративным, фанерным ансамблем, а не производственным признаком. И особенно показательна сопровождающая девушек собака. Собака или апокалипсический зверь. Конечно, такой лубок ни в коей мере не «о, ни, не сон це, це дийснисть», ибо такое аполитичное изображение колхоза может только сниться сквозь призму искусства прошлых веков, замазывая классовую борьбу, происходящую в советской украинской деревне.

Очевидно, что на этот язык перевести сегодняшнюю жизнь невозможно. Она искажается и являет фальшивый образ, а казалось бы, безусловная, культурная ценность всех этих лубков делается абстрактной и метафизической, следовательно, эта форма нуждается в каких-то коррективах, переработке и изменении. Любопытно, что другой лубок Падалки «Атака конницы», в котором все специфические черты иконописного монументализма сглажены, уже не звучат так искажающе или искусственно, но, увы, это достигнуто в известной мере путем снижения качества. Очевидно, что здесь украинским товарищам надо найти ту «золотую середину», ту переходную грань, где бы их творчество могло бы раскрываться в лубке в равной мере убедительно и содержанием, и формой.

И действительно, в некоторых лубках («Красноармейцы и деревенские девушки», «Школа ликвидации неграмотности»), авторы которых, к сожалению, не помечены, прием иконописной пробелки и т. п. хотя и «деревянит» фигуры, особенно во втором лубке, но, не являясь самодовлеющим и доминирующим при решении темы, уже не несет в себе искажающего влияния. Следовательно, «перерождение», приспособление некоторого технического багажа прошлого возможно, но очевидно, что непременным условием здесь будет руководство и переработка художником формы, а не пассивное приспособление к ней, отнюдь не покорный подбор тех типажей, фигур, поз, которые бы отвечали узко стилевым заданиям в ущерб и игнорирование идейного базиса данного произведения. Таковы проблемы, которые необходимо решить украинскому лубку, чтобы типичный для него узкий формализм, несмотря на все внешние признаки тематики, не привел бы его к некоей форме эстетической изоляции от кипучей и волнующей современности.

Б. З.

Редакция считает дискуссионным вопрос о том, что лубок является какой-то особой формой изобразительного (полиграфического) искусства, особой культурой или же массовой художественной репродукцией, условно называемой лубком



Украинский лубок

Номер запоздал по независящим от редакции обстоятельствам



Украинский лубок

ВЫСТАВКА НЕМЕЦКОЙ ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ ГРАФИКИ.

(ВОКС — Музей новой зап. живописи).

Выставка немецкой производственной графики в музее нового западного искусства—знаменательна. Она означает переход этого музея на новые рельсы, на непосредственное обслуживание нашей современности, ее живых запросов, удовлетворение ее насущных требований. Советский художник мало знаком со специфическими условиями торговой пропаганды на Западе. Работа над экспортом в известном смысле означает для него переподготовку, а последняя возможна лишь при условии широкого ознакомления с продукцией заграничных соперников, с их методикой воздействия на психику, с их техническими навыками и приемами. В этом смысле настоящая выставка, правда, в сжатой форме, — всего сотня с небольшим экспонатов — довольно разнообразно и широко демонстрирует положение и специфические черты заграничной рекламы. Добавим, что сжатость в данном случае скорее содействует большей четкости и лаконизации характеристики, чем недоговоренности или смятости.

Многое сможет почерпнуть здесь наш полиграфический художник и художник-оформитель.

Продукция настоящей выставки наглядно показывает и хозяйственнику и художнику, как сделать оформление предметов и товара таким, чтобы оно, служа своим прямым целям, явилось бы одновременно и продуктом художественной культуры. Вот почему посещение этой выставки мы бы считали необходимым и для заказчика-хозяйственника и для графика.

Демонстрируемые образцы при некоторой доле об'ективного изучения помогут в повседневной работе более четкой ориентировке и посодействуют поднятию качества нашей продукции.

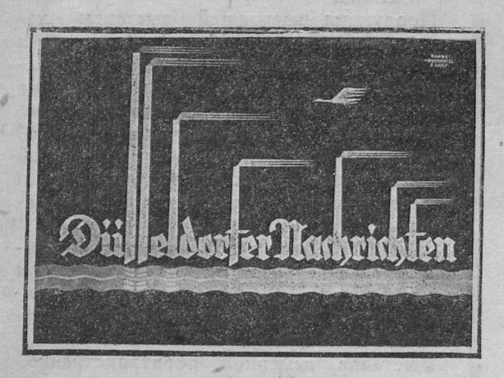
Выставка немецкой производственной графики ударяет по вкоренившемуся у нас предрассудку, что «качество», высота оформления определяется буквально «роскошью» затраченных на это средств. И в области коммерческого плаката, и в области этикетажа можно видеть, как немецкий производственник добивается значительнейших результатов при сравнительном минимуме средств. Особенно показательна в этом смысле упаковка табачных изделий, — область, у нас наиболее благополучная по художественному качеству. Однако и для нее некоторые образцы как по цветосочетанию, так и по печати, могут быть поучительнейшими примерами.

Не менее высоко во вкусовом (оговорим) отношении стоит и конфетная упаковка, правда, подчас страдающая некоторым игнорированием характера оформляемого продукта, беспредметностью и «заумью». Ее безусловной положительной стороной является акцентировка на художественное качество, но это отнюдь не должно означать для наших хозяйственников буквальное и механическое перенесение, к сожалению, слишком часто практикуемое у нас, той сюжетики и тех изображений, которые типизируют немецкую кондитерскую упаковку. Совершенно очевидно, что образ арапчат, несущих на подносе шоколадные конфеты, или те же арапчата, везущие шоколад в карете с лакеями на запятках, конечно, не совместимы с окружающей нас действительностью.

Глубоко поучительна реклама парфюмерии, в наших условиях привлекшая



Выставка нем. производ. графики
Плакат



Выставка нем. производ. графики
Плакат



Выставка нем. производ. графики
Плакат

наибольшее количество протестов пресловутыми «Москвичками» и «Секретами красоты». Мы бы сказали, что эта область наиболее трудна для правильного идеологического оформления, поскольку мы не знаем, в какой мере демонстрируемые на данной выставке образцы парфюмерной рекламы типичны для парфюмерной торговой пропаганды Запада в целом, но с безусловностью можно утверждать, что критическая учеба у выставленных в значительнейшей степени содействовала бы изжитию тех уродливых черт, за которые неоднократно клеймились и клеймятся ТЭЖЭ, Ленинградский трест и т. п. Никакая другая область промышленности не требует в такой мере такта и скромности в методах и форме своей рекламы, иначе она неизбежно превратится в курьез, в вульгарную бытовую гримасу.

Думается, что многие недочеты и трудности с рекламой у нас связаны с тем, что наши работники еще недостаточно четко осознают и представляют себе ее непосредственные задачи и цели. Трудно чем-либо иным об'яснить те стилевые и методические вывихи, которые сплошь и рядом приходится наблюдать у нас. В результате часто не знаешь, почему вообще сделан этот плакат, какова же его непосредственная цель. Этих сомнений никогда не ощущаешь, соприкасаясь с заграничным плакатом. Его цель настолько отчетлива и конкретна, что пояснять ее надписью нет нужды. Она сведена к минимуму и обращена в орнаментальный мотив, тесно увязанный со всем изо-материалом плаката. У нас же текстовая нагрузка настолько велика, что требует подчас специально выделенных мест, лишь механически связанных с плакатом в целом. Вот почему, чтоб еще больше углубить утилитарность настоящей выставки, было бы не плохо в сравнительных целях в некоторых местах вкрапить и нашу продукцию. Сравнение в большей степени способствовало бы уяснению наших ошибок, что особенно показательно в курортных и экскурсионных плакатах. Последние у нас превратились в скучнейшие наглядные пособия в 10—20 бездушных микроскопических рисунков. На выставке мы можем наблюдать аналогичные темы, но данные так, что, несмотря на лаконичнейшую форму и минимум изображенных предметов, зритель вполне переживает всю радость и привлекательность рекомендуемой ему поездки. Немецкий производственник умеет дать четкую характеристику лишь демонстрацией какого-либо одного момента: выражение фигур и лиц, пейзаж, архитектурный силуэт и т. п.

Учебное значение выставки при правильном отношении к демонстрируемому материалу может быть весьма велико. Мы сталкиваемся здесь с очень большой изощренностью методов, но не затемняющих основную мысль для зрителя, а наоборот, способствующих более легкому усваиванию и запоминанию основной идеи (пример — некоторые марки и торговые знаки, скомбинированные из отдельных предметов и текста в четкую и геометрически и в смысловом отношении фигуру).

Выставка актуальна, нужна, и ее организацию нельзя не поставить в большую заслугу ВОКС и музею Нового западного искусства.

И. Омега

Отчетная выставка центральных художественных курсов АХР

В помещении центральных художественных курсов АХР (Остоженка, 38) проведена отчетная выставка за 1929—1930 учебный год. Выставлены работы учащихся всех четырех курсов.

Текущий учебный год явился годом перелома в работе курсов. Если раньше курсы свою работу строили по принципу Вхутеина, в основу учебного плана клался формалистский метод, то в 1929—30 г. учебный план был построен на основе тематическо-композиционного начала.

Композиция была введена с 1-го курса. Учащийся, отказываясь от чисто этюдного натуралистического метода, имеет возможность вполне сознательно подходить через композицию к решению формальных проблем. Благодаря новой установке, между работой курсов и действительностью создалась тесная связь. Большинство композиционных работ учащихся являются ясным ответом на вопросы, диктуемые жизнью. Выставка показывает, что установка на композиционный метод сделана правильно. Достоинство ее в том, что она не выхолащивает, не сушит творческих способностей учащихся, не прививает им голого формализма, а наоборот, развивает их творчество. Это видно хотя бы из того, что композиционные работы первокурсников подчас не уступают работам учащихся старших курсов; и дело здесь не только в том, что на курсы пришел молодой, более активный состав учащихся, — все достижения курсов мы всецело должны отнести за счет новой установки.

В этом году курсами взят специальный производственный уклон. До 1929 г. курсы готовили художников средней квалификации, художников-станковистов, которых легко можно было бы иронически именовать «свободными художниками»,— свободными от общения с жизнью, так как очень немногие по окончании курсов находили себе практическое применение. С текущего учебного года курсы ставят себе целью подготовку руководителей изо-клубной работы. На долю наших клубов с каждым годом выпадает все большее и большее число ответственных задач. От клуба требуют, чтобы он действительно являлся очагом культурной революции. К сожалению, клуб не всегда соответствует своему назначению. Клубная работа хромает — отсутствуют квалифицированные руководители изо-клубной работы, и в этом случае производственная установка курсов на подготовку кадров клубных работников и своевременна и правильна.

Всего учащихся на курсах 150 чел., по социальному составу они разделяются на:

рабочих и крестьян . . .	55%,
служащих	40%,
детей кустарей	5%.

К сожалению, приходится отметить, что окончательное положение курсов до их пор не выяснено. Как курсы, они переросли себя. Год назад было возбуждено ходатайство о реорганизации их в техникум и о переводе на госбюджет. В ЦК Рабис и Облрабис имеется решение об об'единении курсов с художественным техникумом имени 1905 г., но художественный отдел Главпрофобра тормозит дело.

В. С.

Издатель—АССОЦИАЦИЯ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИИ

ВЫСТАВКА СТАРЫХ НЕМЕЦКИХ МАСТЕРОВ

Выставка картин немецкой живописи, организованная в начале мая Музеем изящных искусств, носит историко-ретроспективный характер.

Ретроспективность, понятно, не умаляет культурного значения самой выставки. Советский зритель Москвы, кажется впервые, имеет случай наиболее полно ознакомиться с произведениями художников Германии XVII-XIX столетий включительно. Следует только похвалить Музей изящных искусств, что он решился, наконец, распечатать кладовые своего запаса — эти могильные склепы, где по исконной традиции наших музеев часто находятся заживо погребенными огромные ценности изо-культуры.

Одобрения и всяческого поощрения заслуживает и — в целом правильная — попытка социологического анализа демонстрируемых вещей.

Менее удачна развеска, при которой, неизвестно, из каких соображений устроители выставки не соблюли научной классификации. Холсты, по духу относящиеся, предположим, к мелкобуржуазному течению в искусстве, почему-то оказались среди полотен аристократической линии и т. п. Такой винигрет, безусловно, запутывает зрителя, тем паче, — зрителя мало подготовленного. Для него на половину стушевывается та необычайная чуткость живописи (как, впрочем, и всякого другого вида искусства), с которой она реагировала на перемены в общественном строю. А для нас подобные выставки интересны, прежде всего, с точки зрения зависимости художественного «сознания» общества от его общественного «бытия», ибо искусство, оперируя, главным образом, чувствами, настроениями, идеями и т. д., всегда отражает определенную систему осознанных ощущений, представлений о мире, т. е. выражает идеологию того или другого класса. Не уяснив на конкретном материале очень сложного,— переплетения различных факторов, участвующих в создании искусства, мы лишаем себя возможности сколько-нибудь правильно ориентироваться в изо-наследстве, а, стало-быть, и использовать это изо-наследство в процессе формирования нашего советского пролетарского искусства.

Выставка насчитывает без малого 130 экспонатов — преимущественно масляные холсты. Подавляющее большинство из них отражает мелкобуржуазную стихию. С крайней добросовестностью изображены незамысловатые бытовые сценки, животные, виды природы, приводящие в умиление сентиментального обывателя. Сюжетный круг художника чрезвычайно ограничен: он не видит дальше своего носа, его творческая фантазия, подобна желаниям старосветских помещиков, не перелетает частокола собственного палисадника. Мерно и тихо ползет добропорядочное житьишко. Лишь изредка оно нарушается случайными событиями (Кнаус «После бала»), но вот горе пережито, и снова поскрипывает телега мещанской жизни...

И нас, участников социалистического строительства поражает это безразличие, пассивность, мелочность.

Т. Г.

О книге Ментеля—„Рисунки для ткачей“

со вступительной статьей Н. Соболева, изданная Госиздатом в 1930 г.

Появление подобной книги, выпущенной Госиздатом, ничем не оправдывается. Невольно возникает мысль: чем руководствовалось издательство, выпуская эту книгу, и для кого она предназначается. Как вступительная статья Соболева, так и рисунки Ментеля — наглядное доказательство ее никчемности.

Во вступительной статье автор начал с далекого экскурса в историю текстильного рисунка, с неудачным предположением якобы происхождения набивного рисунка под влиянием татуировки. Развивая мысль дальше, Соболев старается ломиться в открытую дверь доказательством на примере Оберкамфа (изобретателя способа печатания на тканях) значение текстильного рисунка, как агитационного и культурно-воспитательного средства плюс «новая идеология». Совершенно непонятно, о какой новой идеологии идет речь. Надо полагать, пролетарской. Вот вам пролетариат с новой идеологией. Договорились, можно сказать. Стоит ли доказывать всю нелепость этого положения и отсутствия за автором каких либо понятий в области элементарных вопросов марксизма. Понятие идеологии расценивается с понятием модности, на что следует считать уместным ответить, к огорчению Соболева, что пролетариат имеет старую идеологию, как исторически стар сам пролетариат.

Теперь остановимся на призыве «пристальней присматриваться к биению жизни переживаемого периода». Давно пора, срок прошел достаточный, но здесь невольно возникает сомнение об искренности подобных слов. Говоря дальше о зависимости до революции текстильного рисунка от Франции и об отсутствии своего самобытного рисунка, предлагаются в конце книги рисунки Ментеля, как первые попытки к разрешению проблемы советского самобытного рисунка, но тут автор приходит в противоречие, ибо рисунки Ментеля представляют собой эклектизм и ни больше, ни меньше, как подделку нового содержания в старые формы. В рисунках нет ничего самобытного и для нас руководящего, вы видите советские эмблемы серпа и молота, насильно втиснутые в сожительство с индийским огурцом и греческим орнаментом.

Дело, о котором ратует Соболев, давно понято ВТС'ов и его рабочей группой в лице бывших студентов Вхутеина, есть уже и достижения. Работа эта понимается во всей широте, отбрасывая все то старое, многими принимаемое на веру, но правда, не игнорируется оставшееся богатое художественное наследие, которое может быть полезным кое в чем и сейчас.

В конце этой заметки следует указать на то обстоятельство, что отдельная личность не может вне общественности создать нечто помимо ее. Пробить брешь, как это предполагает Ментель, в Иваново-Вознесенском районе — это слишком большое преувеличение своих сил и возможностей.

А. Черняков

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ:

Просим напечатать нижеследующее:

После сдачи нами в редакцию журнала «Искусство в массы» статьи «Третьяковка в тисках формализма», в «Рабочем и искусстве» появилась развязная статья под заглавием «Ревизия по Гоголю», написанная одним из учеников гр. Федорова-Давыдова, гр. Вейсфельдом, пытающимся дискредитировать работу НКРКИ рядом заведомо ложных утверждений.

«НКПрос и Комакадемия выводы отвергли» пишет гр. Вейсфельд — а выводы ни в НКПросе ни в Комакадемии не обсуждались; наоборот, Комакадемия в лице т.т. Пельше и Мацы была привлечена к консультации, расхождений в основных трех принципиальных выводах нет, т. Пельше выводы подписаны целиком.

«Райком осудил ячейку за слепую поддержку обследования» утверждает Вельсфельд — а на деле райком осудил ячейки за допущение срыва друзьями гр. Федорова-Давыдова на беспартийном собрании решений ячейки, целиком одобрившей выводы обследования.

«Не привлечена общественность» неиствует даже Вайсфельд на самом деле — в 10 бригадах работал 71 чел., в том числе 36 рабочих и 17 специалистов, от самой Третьяковке участвовало непосредственно 16 чел., от др. музеев — 8 чел., от секции научных работников — 2, от Моссовета — 6, от вузов — 8, художников-самоучек—6, от АХР — 4 и т. д. Проведена по 3 музеям 54 собрания с почти 2.000 участниками и т. д.

Также лживы утверждения гр. Вейсфельда о привлечении, якобы, к научной консультации сотрудника Музея изящных искусств т. Авдеева, в действительности работавшего в одной из 10 бригад, о делении картин на небывалые категории и т. д.

Приходится изумляться легкомыслимо редакции, ненашедшей нужным перед помещением этого нископробного выпада против НКРКИ и против рабочей общественности хотя бы обратиться за фактическими справками в НКРКИ.

В. Журавлев.
С. Писарев.

ОТКРЫТИЕ ФЕДЕРАЦИИ

18 июня в помещении театра им. Мейерхольда состоялось торжественное открытие Федерации работников пространственных искусств. В состав Федерации вошли: АХР «Октябрь», ОМАХР, ОСТ, ОМХ, ВОПРА, ОСА, ОРС, МАХД, АСНОВА «Круг», ИЗОРАМ, ОХС, «Молодой Октябрь» и, при условии выработки новой декларации и предварительной чистки, «4 искусства».

* * *

НА ПОМОЩЬ КОЛЛЕКТИВИЗАЦИИ И ИНДУСТРИАЛИЗАЦИИ СТРАНЫ

Ассоциация художников революции приступила к организации 3 передвижных тематических выставок:

1) «Пятилетка в действии».
2) «Пути реконструкции сельского хозяйства СССР.
3) «Колхозы и совхозы СССР».

Выставки предполагается продвинуть в самые отдаленные рабочие районы, совхозы и колхозы.

* * *

Главлит № А 75.715 Изд. АХР Зак. 2503 Тираж 10.000

„Мосполиграф“, 13-я типо-цинк. „Мысль печатника“ Москва, Петровка, 17.

ЦЕНА 30 КОП.



Москва, Цветной бульвар, 26.